
U d'/of OTTAWA
39003002270527

VOLTAIRE

POÈTE TRAGIQUE.

DISSERTATION

présentée au

CONCOURS POUR LA CHAIRE DE LITTÉRATURE FRANÇAISE
A L'ACADÉMIE DE LAUSANNE

PAR

Aug. BÉRANGER,

INSTITUTEUR AU COLLÉGE DE MORGES.



LAUSANNE
IMPRIMERIE GENTON, VORUZ & DUTOIT.

1860

VOLTAIRE

POÈTE TRAGIQUE.

Un nom illustre domine le XVIII[e] siècle. Au milieu du conflit d'opinions et de passions dont cette époque remarquable nous présente le tableau, se détache sur le premier plan un personnage à qui il fut donné de résumer son siècle de la manière la plus complète, dans ses bons et dans ses mauvais instincts. S'emparant de l'esprit des masses par l'émotion, conviant les penseurs à l'examen des plus graves problèmes, discutant avec les savants les questions les plus diverses et captivant toutes les intelligences par la clarté et la facilité merveilleuses de son style; tour à tour poète, philosophe, théologien, pamphlétaire, il dispose de l'opinion publique et la conduit où il lui plaît. Il excite un enthousiasme qui tient du fanatisme; il provoque de violentes et légitimes indignations. Mais il a pour terrasser ses adversaires une arme puissante qu'il manie avec une supériorité sans exemple: le ridicule. Chaque jour il voit grossir son armée de fidèles, dans laquelle deux têtes couronnées ne dédaignent pas de s'enrôler, et, par son habileté à plaider toutes les causes, à prendre tous les tons, à mêler le bien au mal, il réussit un moment à faire de la France entière sa complice. Tel fut Voltaire.

D'où vient qu'il sut résumer dans sa personne tout un

siècle? pourquoi un écrivain a-t-il pu exercer sur ses contemporains une action si puissante? Il en faut chercher la raison à la fois dans le caractère de l'époque, et dans les facultés extraordinaires dont fut doué cet esprit original.

Le XVIIe siècle a aussi son héros: c'est un monarque, c'est Louis XIV qui attire tous les regards. Le trône de Versailles est le point central autour duquel gravitent tous les esprits. Les lettres ne cherchent point à se constituer en puissance indépendante; loin de là, elles n'imaginent pas de mission plus glorieuse que celle de célébrer le grand roi. Lisez une tragédie de Racine, un sermon de Bossuet, une épître de Boileau: partout vous entrevoyez, souvent à l'insu de l'écrivain lui-même, l'image de Louis XIV. On ne comprend, on ne goûte bien cette littérature qu'à la condition de se laisser fasciner un moment par le prestige qu'elle exerce.

De son côté, le monarque comprenant que des conquêtes, si brillantes qu'elles soient, que des réformes administratives dirigées par une main vigoureuse, ne suffisent pas à illustrer un règne, voulut que les lettres eussent aussi une part à l'œuvre d'organisation à laquelle il conviait la France. Ce fut sans doute un joug pour elles, mais un joug qu'elles acceptèrent avec joie et avec reconnaissance. Les écrivains étaient fiers de contribuer pour leur part à la majesté du trône; il leur semblait que cette gloire rejaillissait sur eux, qu'en réfléchissant les rayons du soleil, ils en étaient eux-mêmes illuminés. Un seul, celui qui disait: Notre ennemi, c'est notre maître, se tint à l'écart, et, peu soucieux des magnificences de Versailles, aima mieux errer dans la campagne, écoutant ce que disaient le chêne et le roseau. Sauf ce poète, trop indolent et trop gaulois pour être enthousiaste, tous s'écriaient comme Boi-

leau, avec une nuance de flatterie sans doute, mais qui résultait d'une admiration sincère :

« Grand roi, cesse de vaincre ou je cesse d'écrire. »

Mais en protégeant les lettres, en appelant les intelligences à faire usage de leurs forces, Louis XIV avait introduit sur la scène une puissance dont il ne soupçonnait guère l'étendue ; il avait contribué à consolider cette autorité d'autant plus inviolable qu'elle est indéfinissable, et qu'appartenant à tous, elle n'est à personne : l'opinion publique. Tant que les deux puissances furent d'accord, tant que la pensée ne voulut être que l'auxiliaire et l'ornement de la domination extérieure, tout alla bien, l'harmonie fut belle et complète. Mais il vint un moment où, par une de ces révolutions lentes qui mûrissent peu à peu sans se trahir par un coup d'éclat, l'équilibre fut rompu. Le trône perdit son prestige et resta dans l'ombre ; il garda pour quelque temps encore l'autorité extérieure, mais les esprits ne lui appartenaient plus. L'autre puissance, au contraire, grandit de jour en jour ; elle se constitue en tribunal souverain ; déguisant d'abord son hostilité sous l'apparence de la légèreté, elle affecte une frivolité qui lui rallie tous les esprits superficiels ; puis, quand elle se sent assez forte, elle jette le masque, et se redresse fière et hautaine. Celui qui sut la flatter pour mieux la conduire, celui qui s'offrit à la représenter et qui fut adopté par elle, devait exercer une influence énorme. Et c'est ainsi que le sceptre passa entre les mains de Monsieur de Voltaire, gentilhomme ordinaire de la chambre du roi, et que de Versailles la cour émigra à Ferney.

Cette transformation, dont nous n'avons pas à approfondir les causes, se révèle en particulier dans la sphère des let-

tres par les sujets que les écrivains offrent aux méditations du public lettré. Le XVII[e] siècle a fixé la langue; tout ce qui concerne la forme littéraire est achevé; sous ce rapport, il ne reste plus rien à faire. Mais une littérature de cour (nous ne prenons nullement ce mot dans un sens défavorable) exclut par sa nature même certains sujets qui ne sauraient ni toucher ni intéresser le public auquel elle s'adresse. Un auditoire de courtisans polis et bien nés apprécie avant tout l'élégance; il exigera qu'on lui parle sur un ton digne et solennel; il ne permettra point qu'on l'entretienne de sujets familiers, de choses qui touchent à la vulgarité de la vie commune. Il bannira aussi de son cercle la science, dont la physionomie austère et les formes peu attrayantes le rebutent; et, ne lui permettant point de franchir l'enceinte de l'école, il la laissera aux seuls savants. Enfin, comme la vie de société le préoccupe exclusivement, et qu'il a continuellement sous les yeux l'éclat du pouvoir suprême, il voudra trouver dans les productions de l'art une représentation idéalisée des intrigues et des passions qui s'agitent dans l'atmosphère sociale, et il écoutera avec recueillement la voix de l'orateur célébrant les merveilles de la majesté divine, dont les trônes de cette terre reflètent la splendeur. Telle fut en effet cette littérature; de là ses beautés incontestables; là aussi est la source de ses imperfections. Ses représentants sont un poète tragique qui excelle à décrire les passions dans leurs nuances les plus délicates, un poète comique qui, dans l'art de peindre les ridicules, n'a pas trouvé d'égal; elle a son législateur du bon goût et ses prédicateurs. Des palmes sont réservées à la poésie et à l'éloquence; de tout le reste, elle ne s'en préoccupe pas.

Au XVIII[e] siècle, les choses ont changé. Les barrières

étroites de la cour ont été brisées, et la foule s'est précipitée dans l'enceinte. L'auditoire, que composait jadis un public d'élite, prend de tout autres proportions. Il est formé par la nation entière, qui demande à être conviée à son tour aux fêtes de l'intelligence. Cette transformation du public impose de nouvelles obligations à ceux qui vont prendre la parole pour l'instruire et pour l'émouvoir. Il n'est plus pour lui de sujets vulgaires ou trop abstraits. Les procédés des arts et de l'industrie l'intéressent; il est curieux des découvertes de la science; il lui faut à tout prix de l'instruction. Ces vœux sont entendus par D'Alembert et Diderot, et *l'Encyclopédie* est fondée. Il ne croit plus que la monarchie, telle que l'a constituée Lous XIV, soit le type du gouvernement le plus parfait; il sait qu'il existe d'autres organisations sociales, d'autres formes de législation; il s'informe avec curiosité des lois qui président à la formation des Etats et qui dirigent les sociétés. Pour répondre à ce désir, Montesquieu écrit *l'Esprit des Lois*. La nature, à laquelle les hommes du siècle précédent, absorbés dans la contemplation de la vie de société, n'avaient pas daigné accorder un regard, trouve un peintre élégant et exact dans Buffon, un admirateur ému dans Bernardin de Saint-Pierre. Le nouveau siècle est réformateur; il veut changer les hommes et les choses; aussi lit-il avec attention les plans de réforme dans l'éducation que propose Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève.

Mais à ce mouvement dont le caractère agressif se dessinait avec une hardiesse croissante, il fallait un chef et un organe. Les écrivains que nous venons de nommer parlaient en leur propre nom et ne relevaient que d'eux-mêmes. Cependant les plus actifs et les plus passionnés sentaient qu'une impulsion unique, dirigeant leurs efforts sans

les priver de leur liberté, et organisant le mouvement avec intelligence, triplerait leurs forces. Il n'était plus question d'une autorité extérieure; il n'en existait point qu'ils voulussent reconnaître. Celui qu'ils choisiraient pour leur représentant devait être, comme eux, un libre penseur et donner le mot d'ordre au nom de la raison seule. Chacun d'eux avait son domaine, son public auquel il s'adressait particulièrement. Qui réunirait en un faisceau tous ces membres épars? Qui, se faisant écouter de la foule, introduirait dans la circulation ces produits divers? Qui saurait intéresser à l'entreprise des hommes influents dont la protection conjurerait les orages imminents? Qui, enfin, contiendrait les exaltés dont les imprudences pourraient compromettre la cause commune?

Nul ne pouvait mieux s'acquitter de ce rôle que Voltaire. Ses facultés étonnantes, son habileté dans l'art d'écrire le désignaient à la voix publique. Il prit en main la direction des affaires; et tous, à l'exception de J.-J. Rousseau, l'homme intraitable et indocile qui ne savait vivre en paix avec personne, le saluèrent comme leur maître.

L'élu du parti était un de ces esprits flexibles et curieux qui se prêtent à tout, et s'assimilent les objets les plus divers. Ce qui frappe tout d'abord en Voltaire, c'est son universalité. Possédant sa langue à fond, il en connaît toutes les ressources, sait la plier aux usages les plus divers et ne touche à aucun sujet sans y répandre une vive lumière. Il est prosateur, il est poète; et toujours avec la même facilité. Sur la scène, il règne en maître; il fait pleurer et il fait rire. Il écrit des dissertations savantes et des madrigaux; il met en vers le catéchisme du déïsme, et compose des romans pour réfuter Leibnitz; il commente les livres de Moïse et réforme l'orthographe. Littérature,

histoire, philosophie, politique, jurisprudence, tout lui est aisé, et partout il laisse des traces.

Aussi cette intelligence est-elle plus étendue que profonde. La nature humaine a ses limites; on n'est guère universel qu'à la condition d'être superficiel, et de s'exposer à perdre en vigueur ce que l'on gagne en souplesse. Quelque variés que soient les sujets, Voltaire est toujours le même; il les réduit à certaines proportions et les amène à un niveau moyen au dessus duquel il ne peut pas s'élever. Il ne commande point ce respect dont nous faisons hommage à la véritable grandeur. L'on ne dit point le grand Voltaire, titre pourtant acquis à Pierre Corneille, qui, dans son temps, joua un rôle beaucoup plus modeste. Personne ne le comparera à l'oiseau royal dont le nom rappelle l'évêque de Meaux. Sol vol est preste, léger, gracieux, mais il ne sait pas planer. Il ressemble à ces oiseaux voyageurs qui traversent les vastes plaines des mers en restant toujours à la surface des eaux.

De là vient que, dans sa longue carrière, il a été si peu différent de lui-même. On n'aperçoit point en lui de traces d'un développement graduel et d'une tendance progressive à la perfection. Ses coups d'essai donnent la mesure totale de ses forces; *Œdipe* et la *Henriade* sont des œuvres relativement parfaites. Il fait contraste avec Racine, qui débute par des pièces médiocres et termine par son chef-d'œuvre. La concentration intérieure lui a manqué. Il aimait trop à se répandre de tous côtés pour savoir se replier sur lui-même; il était trop impatient pour se soumettre au travail lent de la fermentation intérieure, condition indispensable de tout achèvement. Voltaire, a remarqué avec beaucoup de raison Diderot, a réussi dans tous les genres, mais il n'est le premier dans aucun.

S'il ne possède pas le vol majestueux de l'aigle, il en a le regard perçant. Ce qu'il voit, il le voit bien. S'il n'a pas approfondi, il a beaucoup observé. Il connaît les hommes; il est habile à démêler les motifs de leurs actions; il excelle à découvrir les côtés faibles par lesquels ils laissent prise à la séduction. Le monde est un théâtre de marionnettes, dont il est tout heureux de tenir le plus grand nombre de fils possible. Cette connaissance du cœur humain, Voltaire la devait à sa position, qui lui permettait d'avoir accès dans les sociétés où se conservaient les traditions de l'ancienne cour. Un vaste champ d'expérience était ouvert à son œil perspicace. Là, le poète faisait une abondante moisson d'observations; là, le chef de parti se ménageait des influences précieuses. Très irritable lui-même dans son amour-propre, il s'entendait à merveille à ménager celui d'autrui. Cette amabilité qui évite avec soin tout ce qui peut blesser les susceptibilités, et dont le triomphe consiste à rendre les autres aussi contents de vous que d'eux-mêmes, Voltaire en possédait tous les secrets. Nul ne savait flatter avec plus de grâce, ni mieux distribuer la louange, sans distinction de personnes: les dévoués, les indifférents, même ceux qu'il méprisait, tous y avaient part. Ces manières de courtisan déplaisaient fort à ses amis plébéiens, qui, ne comprenant rien à ces aimables hypocrisies, lui en firent mainte fois des reproches. Mais Voltaire n'écoutait pas, il voulait plaire à tout prix; la flatterie était un élément hors duquel il ne pouvait pas respirer:

On meurt deux fois, je le vois bien:
Cesser d'aimer et d'être aimable
C'est une mort épouvantable;
Cesser de vivre ce n'est rien.

Il est vrai qu'il prenait sa revanche sur ceux qui ne le

payaient pas de la même monnaie. Il avait sous la main deux dictionnaires, l'un qui servait au courtisan, l'autre qui contenait le vocabulaire des halles. Il a abondamment puisé dans le second, car il maniait l'insulte avec une vigueur qui eût fait honneur à un portefaix. Ses ennemis en savaient quelque chose. Parfois même il allait secrètement y chercher des termes pour en gratifier ses amis, ce qui le mit souvent dans un cruel embarras.

Appliquée aux choses de l'esprit, la délicatesse, antipathique à ce qui est violent ou heurté, s'appelle le goût. Voltaire était un homme de goût. Quand il n'est pas entraîné par la passion ou qu'il ne satisfait pas des rancunes personnelles, Voltaire conserve le ton décent et convenable qui distingue les écrivains du siècle précédent. Sa place est marquée parmi nos écrivains classiques, et il la gardera. Il a décrit le temple du goût, il était digne d'y remplir l'office de grand-prêtre. En général, ses appréciations littéraires sont justes, du moins quand il veut être impartial, ce qui ne lui arrive pas toujours. On peut voir dans son *Commentaire de Corneille* comment il savait apprécier les véritables beautés, à quel point il était choqué de tout ce qui, dans la pensée comme dans l'expression, dépasse les limites du vrai. En maintenant les bonnes traditions, il rendit de grands services. Il fut le Boileau de son siècle; il eut ses Cotin et ses Perrault, qu'il ne traita pas avec plus d'indulgence, comme on le sait. Après ce qu'il appelait les excès du fanatisme, rien ne l'irritait autant que les fautes contre le bon goût; ses victimes ne se relevèrent jamais des coups qu'il leur porta.

Il ne suffit pas pour régner sur les esprits de posséder des connaissances étendues et variées, d'être admiré et d'être craint. Ces qualités d'érudit et d'homme de goût

n'expliquent pas seules le rôle étonnant que joua Voltaire. Pour être le héros de tout un siècle il faut une conviction chaleureuse, il faut une idée proclamée avec courage et désintéressement. Voltaire fut en effet éloquent, ardent, fort, parce qu'il embrassa une cause, parce qu'il la défendit avec une chaleur et une hardiesse qui approche de l'héroïsme. Au nom de l'humanité et de la raison, il lutta contre le préjugé.

Q'appelait-il le préjugé? Au fond, il comprenait sous ce mot tout ce qui tenait au passé de la France, toutes les institutions qui subsistaient uniquement en vertu de la tradition, mais qui n'avaient pu légitimer leur existence devant le tribunal de la raison, corps morts d'où l'esprit s'était retiré. Il guerroyait donc contre des ombres, dira-t-on. Oui, mais il ne faut pas oublier que ces ombres reparaissaient parfois sur la scène du monde, odieuses et sanglantes, préparant le bûcher de Calas ou l'échafaud du chevalier La Barre. Emporté par la passion, Voltaire condamna sans restriction tout ce qui tenait à un passé sacerdotal et monarchique qu'il eût voulu rayer des annales de l'histoire. Sans paraître se douter de la profanation qu'il commettait, il bafoua une héroïne dont la mission, inaugurée sous les auspices de la Vierge et consacrée par le clergé, avait eu pour but de rétablir le trône chancelant. Ce n'était pas peu de chose que de déclarer la guerre à tout un ensemble d'usages et d'institutions affermis par les siècles et appuyés par le prestige de l'autorité extérieure. Il y a quelque chose de chevaleresque dans ce défi jeté par un seul homme à tout un monde au nom de la conscience individuelle. Alors Voltaire est éloquent; il est sublime quand, supposant qu'il va bientôt

rejoindre Boileau dans les *royaumes sombres,* il s'écrie avec une superbe hardiesse :

S'ils ont des préjugés, j'en guérirai les ombres.

En admirant cette audace, on ne peut s'empêcher de regretter que Voltaire ait porté des coups à droite et à gauche sans distinction et sans choix. Il eut le tort de ne jamais se demander si, parmi ces préjugés qu'il terrassait, ne se trouvaient pas quelques vérités précieuses; s'il était juste et raisonnable de tout envelopper dans un même arrêt de proscription. Et pourtant la vérité lui était chère. Mais la tournure de son esprit était telle qu'il était plus sensible aux côtés vicieux et imparfaits des choses; il se complaisait à la destruction; il eût pu dire comme le Méphistophélès de Gœthe: « Je suis l'esprit qui nie sans cesse. »

Il trouvait la scène tragique occupée par deux hommes dont la gloire incontestée racontait encore à la nouvelle génération les merveilles du siècle de Louis le Grand. La France était fière de son théâtre; là elle contemplait l'expression parfaite de sa vie pendant une époque glorieuse. Les conceptions mâles et nerveuses de Corneille, la poésie tendre et passionnée de Racine avaient ravi le public littéraire. Le drame français se distinguait des productions de la scène chez les autres nations par son élégance et sa régularité de bon goût. Il devait sans doute ces qualités à la poésie antique qu'il s'était efforcé de prendre pour modèle; mais en cela même il avait été original. Racine surtout avait su jeter dans le moule antique les pensées et les aspirations du présent. C'était en descendant dans l'arène illustrée par de tels exploits, qu'un homme désireux d'acquérir un nom pouvait remporter les palmes les plus ho-

norables. Voltaire, qui aimait à s'appliquer le vers prononcé par Cicéron dans *Rome sauvée:*

Romains, j'aime la gloire et je ne puis m'en taire,

Voltaire devait jeter un regard d'envie sur les triomphes que Melpomène réservait à ses favoris. La scène était en deuil de ses deux plus grands poètes; on leur cherchait un successeur: Voltaire se présenta.

Il avait été devancé par un rival. Au fond, ce concurrent n'était pas très redoutable. Crébillon avait exagéré dans un style obscur les deux vices originels du théâtre classique, la forfanterie déclamatoire et la galanterie fade. Une tragédie fondée sur une de ces intrigues romanesques et compliquées que goûtait le public du temps, une autre œuvre où la terreur tragique était portée à un degré intense, avaient valu un nom à l'auteur de *Rhadamiste* et d'*Atrée*. Voltaire lui était supérieur; il le savait, et cependant le nom de Crébillon lui fit longtemps ombrage. Le parti opposé à Voltaire, habile à l'atteindre dans son amour-propre, lui opposa Crébillon, réclamant pour lui la succession que Voltaire ambitionnait. Celui-ci n'était pas homme à souffrir patiemment cette rivalité; il s'indigna fort de cette injustice:

On préfère à mes vers Crébillon le barbare!

Il fit plus, et, pour braver les partisans de son rival, il reprit les sujets traités par Crébillon, dans le but de prouver qu'il savait faire mieux. Mais, il faut l'avouer, la démonstration ne fut pas victorieuse. Il eut tort d'être jaloux; il eut le tort plus grand encore d'opposer à de mauvaises tragédies des pièces qui ne valaient guère mieux. Cette fois l'émulation ne produisit pas d'heureux fruits. Les tragédies dictées à Voltaire par le désir de détrôner un rival, sont,

à l'exception de *Sémiramis,* d'une médiocrité extrême[1].

Ce défi formel n'était point de rigueur; il avait d'autres titres à opposer aux partisans de Crébillon *le barbare.* Pour tout ce qui concerne la forme, Voltaire ne pouvait redouter la comparaison. Il maniait le vers avec facilité, il connaissait les secrets de l'harmonie, et triomphait sans effort des difficultés de la versification. Sur la scène tragique, ces qualités poétiques importantes, sinon essentielles, pouvaient se développer à l'aise. En outre, il avait acquis dans le commerce des hommes la connaissance des caractères. Cette science, utile à tout homme de lettres, est indispensable au poète dramatique. Sans doute ici l'observation n'est pas tout; l'imagination doit jouer son rôle en la transformant et en créant des types. Néanmoins, la faculté productrice est alimentée par l'expérience. Deux champs d'étude sont ouverts à celui qui veut produire sur la scène les actions et les pensées des hommes: l'histoire et le milieu social. Voltaire a puisé à ces deux sources. Qu'il n'ait pas pénétré très profond dans le labyrinthe de l'histoire, que là aussi il ait fait preuve de cette légèreté qui est un des traits de son caractère, c'est ce que nous ne contestons pas. Néanmoins l'auteur de *Charles XII* et du *Siècle de Louis XIV* a fait de nombreuses excursions dans ce domaine. Les circonstances lui permirent aussi d'exercer ses facultés d'observation. Au XVIIIe siècle l'esprit de société, tout en se modifiant, était resté très vivace. Voltaire enfant avait pénétré chez Ninon, et là, il avait pu contempler les restes de la génération précédente, débris échappés au naufrage. Plus tard il eut un siége d'honneur dans les salons des dames qui se piquaient de philosophie. Voltaire était doué

[1] *Les Pélopides, Oreste, le Triumvirat.*

de cette sensibilité vive, mais peu profonde, que nourrissent les relations de société, surtout quand le beau sexe donne le ton. Or on appréciait fort les âmes sensibles chez Madame Geoffrin et chez Madame Dudeffant. Les femmes eurent sur Voltaire une influence marquée; elles lui apprirent à faire vibrer les cordes du sentiment et à mettre en jeu les affections tendres. C'est pour elles qu'il écrivit *Zaïre.*

Mais un motif plus puissant encore l'engagea à chausser le cothurne. Comme chef de parti, comme réformateur, il lui fallait un organe au moyen duquel il pût répandre ses idées au loin, et initier la foule aux doctrines des libres penseurs. La tribune n'existait pas encore, la scène en tenait lieu. Un auditoire que le poète subjugue par l'émotion se laissera aisément convertir à sa pensée. D'ailleurs le système tragique de l'école classique favorisait la transformation de la scène en tribune. Il admettait les longs discours, les discussions en vers, les maximes de politique et de morale. Corneille en avait fait abus; Racine, tout en subordonnant l'élément oratoire à l'intérêt poétique, ne l'avait point abandonné. Mais ce qui, chez l'auteur de *Cinna,* pouvait passer pour un jeu d'esprit, une sorte de tournoi littéraire, prit, en passant par la bouche de Voltaire, une tout autre signification. Le public s'habitua à chercher dans les discours des héros de la scène des allusions et des épigrammes. Comme toute la littérature, la tragédie devint frondeuse et révolutionnaire. Voltaire, tout en séduisant les cœurs par l'émotion, s'empara des esprits par la pensée. Les femmes pleurèrent, et les philosophes applaudirent; il eut ainsi à sa disposition les deux plus puissantes influences de l'époque.

Ses succès ne sont donc pas purs de tout alliage: l'esprit de parti y eut une large part. Ce fait donne la clef

des variations du public à l'égard du poète. Plusieurs de ses œuvres, d'abord froidement accueillies, furent reprises plus tard et portées aux nues. C'est que dans l'intervalle les esprits avaient été travaillés, la semence avait germé, et le public se rendit au théâtre pour célébrer par ses ovations le triomphe des idées nouvelles. Désormais sûr de son auditoire, Voltaire ne se gêna plus avec lui. Il reproduisit les tragédies sifflées en se contentant de changer le titre. D'*Eryphile* il fit *Sémiramis, Adelaïde* reparut sous le nom du *Comte de Foix,* et Voltaire se moquait agréablement de son public en racontant l'histoire de l'avocat vénitien qui disait à ses juges: «.Vos Excellences jugèrent le mois passé de cette façon; ce mois-ci, dans la même cause, elles ont jugé le contraire, et toujours à merveille. » Et le public, dont il était devenu l'idole, ne se fâchait point, tandis que la secte se réjouissait des progrès de la raison et de la philosophie.

Cette alliance de la poésie aux intérêts du moment explique pourquoi l'œuvre de Voltaire a été si diversement jugée. La critique est rarement impartiale; pour Voltaire, elle ne put pas l'être. Le critique est l'organe de l'opinion jugeant les idées du passé; comme tel, il appartient à un certain moment, à une certaine époque, dont il se fait l'interprète dans l'appréciation des monuments littéraires. Il peut se faire que certaines semences, jetées sur le sol par un écrivain, aient produit des résultats funestes et poussé des racines que la génération suivante s'efforce d'arracher. Dans ces occasions on pardonne à la critique d'être sans ménagement. Lorsque le nom de Voltaire fut devenu, à tort ou à raison, un mot de ralliement pour des sicaires avides de sang, lorsque son ombre eut été évoquée pour présider aux orgies révolutionnaires, la critique fit bien de

protester et de frapper à coups redoublés sur l'idole. En revanche, au XVIII[e] siècle, quand, au nom d'institutions surannées, le bon sens et l'humanité étaient outragés, la critique fut excusable de fermer les yeux sur les fautes de Voltaire. Celle qui s'obstinait à lutter contre le courant eut tort: on peut, sans être voltairien, n'avoir aucun enthousiasme pour Fréron. La critique ne parlera au nom du goût seul que quand elle aura affaire à des écrivains qui n'ont pas sacrifié l'intérêt poétique à d'autres préoccupations. Or, tel ne fut point le cas de Voltaire.

Les littérateurs imprégnés de l'esprit du XVIII[e] siècle ont pour lui des égards sans nombre. Ils aiment trop le philosophe pour convenir des fautes du poète. Ils rappellent que, grâce à Voltaire, l'art scénique s'est enrichi de nouveaux moyens, et insinuent que leur poète favori a dépassé Corneille et Racine. Condorcet a l'air de trouver qu'une telle opinion ne serait point absurde. Laharpe, sans aller si loin, traite Voltaire avec une bienveillance qui ne se dément en nulle occasion; son commentaire n'est qu'un long panégyrique. En revanche, les critiques de l'Empire et de la Restauration, qui avaient leurs raisons pour détester Voltaire, les uns à cause de ses tendances libérales et de ses velléités républicaines, les autres parce qu'il avait porté sur l'autel une main impie, furent injustes envers le poète. Geoffroy, entre autres, est fort acerbe. Cependant, comme Voltaire a conservé en grande partie les traditions anciennes, et que, à tout prendre, il est un des représentants de l'école classique, ces mêmes critiques parlent avec admiration de son funeste génie. La répulsion et l'attrait, ces sentiments contradictoires que Voltaire inspire en général à tout homme, se révèlent chez eux à un haut degré, de sorte qu'ils sont partagés entre l'horreur et l'en-

thousiasme. « Je voudrais, dit Joseph de Maistre, lui faire élever une statue..... par la main du bourreau. » L'école romantique, par une raison opposée, lui tient compte des modifications qu'il a cherché à introduire dans le système classique, et, rappelant ses emprunts à Shakespeare, lui pardonne en faveur de ses bonnes intentions[1].

Aujourd'hui nous sommes dans une position plus favorable à l'impartialité. Le temps a calmé les irritations; les discussions passionnées que ces questions ont fait naître ne sont plus pour nous que des souvenirs. L'œuvre de Voltaire a porté ses fruits: l'ivraie et le bon grain ont été moissonnés et mis à part; elle n'a plus rien de redoutable. Certains esprits chagrins ont voulu nous faire croire le contraire. Ces craintes, sincères ou affectées, nous ne les partageons nullement. Le monstre, puisque monstre il y a, ne nous fait plus peur. Sur le sol de l'intelligence, comme dans la nature, une même semence ne germe pas deux fois[2].

L'universalité de Voltaire se retrouve dans la sphère littéraire: il s'occupe des nations étrangères; il s'inquiète de leur poésie, qu'il fait connaître soit par des dissertations, soit par des traductions. Avant lui, on ne s'imaginait guère qu'il existât dans le monde une littérature autre que celle du siècle de Louis XIV. L'antiquité classique était le seul terrain sur lequel l'amour-propre national consentît à faire

[1] Malgré tous les talents de Voltaire, ses désirs sont encore au-dessus de ses moyens, et ses moyens au-dessus de ses ouvrages.
(SCHLEGEL, *Cours de littérature dramatique.*)

[2] Saisissons cette occasion pour rendre hommage à la modération et à l'impartialité de notre compatriote Vinet, qualités qui se révèlent tout particulièrement dans les pages consacrées à Voltaire.

des concessions; et même là, si l'esprit français s'aventurait hors de ses frontières, c'était parce qu'il s'y retrouvait. Jouissant du plein épanouissement de ses forces, il se suffisait à lui-même. Voltaire le premier l'engagea à faire une excursion sur d'autres territoires et lui ouvrit de nouvelles perspectives.

C'est à dater de ce moment que l'on rencontre quelques essais de littérature comparée. Ce ne furent, il est vrai, que des éclairs d'une courte durée. Voltaire ne s'inquiète guère, en appréciant les productions littéraires des autres nations, de se pénétrer de l'esprit qui les a animées. On entrevoit aisément le dessein de prouver par la comparaison la supériorité du génie français; surtout il n'a garde de s'oublier lui-même. S'il parle de Milton ou de Pope, il ne néglige point l'occasion de faire entendre qu'ils ont été dépassés par l'auteur de la *Henriade* et des *Discours sur l'homme*. Mais peu importe: que l'amour-propre national ou la vanité personnelle se soient plus ou moins trahis, cela n'ôte rien aux mérites de Voltaire. Nous ne commençons à comprendre les idées étrangères que par leur affinité avec les nôtres; l'essentiel est de commencer. En mainte occasion, néanmoins, Voltaire a donné des preuves de largeur d'esprit. Moins exclusif que Boileau, il trouve dans le Tasse autre chose que du *clinquant*. L'austère sublimité du *Paradis perdu* où Boileau n'avait su voir que le spectacle ridicule du *diable toujours hurlant contre les cieux* est beaucoup mieux comprise par Voltaire. La célèbre description de l'enfer, le *darkness visible,* lui inspire un transport d'enthousiasme. Il traduit des fragments de Calderon, et transporte sur la scène française la Mérope de Maffei.

Il était encore jeune, et s'était signalé par des succès au

théâtre, lorsqu'il fut obligé de quitter Paris. Un grand seigneur, qui, pour se venger de quelques couplets malins, avait fait infliger au poète un de ces châtiments déshonorants dont les nobles se permettaient jadis l'emploi à l'égard des gens de lettres, voulut annuler les réclamations de l'offensé en demandant un arrêt de bannissement contre lui. L'ordre fut obtenu; Voltaire, à qui toute résistance était impossible, dut renoncer à une légitime satisfaction. Ainsi, dès ses premiers pas dans la carrière, il se heurtait contre le privilége et en était la victime. La vengeance, pour être différée, n'en fut que plus éclatante, comme on le sait. L'écrivain, blessé dans sa dignité, obéit en frémissant et alla demander un asile à la libre Angleterre.

Voltaire profita de cette circonstance pour enrichir son esprit et l'armer de nouvelles forces. Tout était accessible à cette intelligence ouverte; on peut dire qu'il fut original par son habileté à mettre en œuvre les idées d'autrui. Nous ne rechercherons point ce que le philosophe dut à la patrie de Locke et de Newton, ce qu'apprit le publiciste en consultant les lois de la libérale Angleterre. Fidèle à sa vocation poétique, il s'occupa du théâtre qu'il avait sous les yeux, et fit connaissance avec un poète alors ignoré des Français, comme du reste de l'Europe, un grand génie aux formes abruptes, mais illuminées d'étincelantes clartés, avec Shakespeare.

Il ne put pas rester insensible aux charmes de ces nouvelles beautés. Mais tout en admirant, il fut extrêmement choqué des fautes contre le goût qui les déparaient. L'apparente irrégularité, la violence des situations, la rudesse de l'expression, toutes ces singularités qui faisaient un contraste complet avec l'ordonnance sage et mesurée du théâtre classique, lui firent une impression désagréable. Il ne

faut pas s'en étonner. Les Anglais eux-mêmes convenaient sans peine de ces défauts de leur poète et ne défendaient que timidement ses conceptions étranges. Déjà sous Charles II l'influence française avait pénétré à la cour d'Angleterre, et les lettres s'en étaient ressenties. Au nom du bon goût et de l'élégance, une réaction fut organisée contre la rudesse originale des premiers accents de la muse saxonne, et la cour de la reine Anne se flatta de faire preuve d'un goût plus épuré que la cour d'Elisabeth. Au moment où Voltaire arrivait en Angleterre, la scène portait des empreintes visibles de l'émulation qui poussait les lettrés à chercher leurs modèles sur le continent. Grâce à leur tournure plus régulière, les tragédies d'Addison et de Dryden avaient été accueillies avec faveur. Ceux qui ne rougissaient pas de Shakespeare et qui ne déclaraient pas qu'il fallait le laisser à la populace, étaient au moins embarrassés de cette gloire. On ne pouvait ni la justifier par des exemples, ni invoquer en sa faveur l'autorité d'Aristote. Le Protée échappait à toutes les tentatives du bel-esprit pour s'en rendre maître. Lessing n'avait pas paru, il n'avait pas encore élargi les limites de l'horizon littéraire; et, en prononçant le nom magique de Shakespeare, il n'avait pas fait sortir, comme par enchantement, toute une littérature des forêts incultes de la Germanie. Depuis, les Anglais ont amplement réparé cet oubli d'un moment, et ils ont replacé sur un haut piédestal la statue de leur poète national.

Il faut se rappeler ces circonstances, si l'on veut se faire une idée juste de la position de Voltaire. Cet homme, qui a été si hardi en d'autres occasions, qui a poussé la témérité jusqu'à l'audace et au blasphème, a pu être accusé de timidité par les critiques avec quelque apparence de rai-

son. Il ne songea point à entreprendre une réforme radicale du théâtre; ce n'est qu'avec les plus grandes précautions qu'il a touché à la charpente du système; son action s'est exercée sur des points secondaires. Il ne faut pas, comme certains écrivains, trop appuyer sur ce reproche. Ne faisons pas un grief à Voltaire d'être resté un fidèle représentant de l'esprit français. Un copiste de Shakespeare, une sorte de Letourneur versifié eût été détestable. Il est incontestable que, dans ses plans de réforme théâtrale, Voltaire était guidé par des instincts excellents. Il sentait que la tragédie française s'enrichirait en cherchant à s'assimiler l'énergie de la poésie du Nord. « Nous autres Français, écrit-il à Bolingbroke, aussi scrupuleux que vous avez été téméraires, nous nous arrêtons trop de peur de nous emporter, et quelquefois nous n'arrivons pas au tragique dans la crainte d'en passer les bornes. » Mais les importations qu'il hasarda étaient-elles de nature à concorder avec le reste du système qu'il conservait dans ses parties principales? Sut-il disposer les nouvelles pierres en harmonie avec le reste de l'édifice? C'est une autre question, à laquelle nous répondrons dans le cours de cette étude.

Nous devons nous attendre à retrouver dans les conceptions du poète le reflet de cette universalité que nous avons signalée soit dans les tendances générales de son esprit, soit dans ses théories littéraires. Les personnages de la scène agissent sous l'empire de leurs passions et de leurs pensées individuelles; ils sont exclusifs parce qu'ils sont vivants. Sans leur ôter ce caractère, la poésie peut leur donner une signification plus générale, en relevant l'action individuelle par des motifs tirés d'un ordre supérieur. L'é-

vénement que limite l'espace étroit de la scène nous captive d'autant plus qu'il nous élève au dessus de la sphère ordinaire. Les héros de la scène, semblables à la goutte d'eau qui réfléchit le globe du soleil, ouvrent à l'imagination une perspective sur un vaste ensemble. Leibnitz dirait que ce sont des monades. Tout ce qui rappelait un ordre universel des choses devait plaire au public du XVIIIe siècle. Il applaudissait lorsque, joignant aux regrets de l'amitié le souvenir du deuil universel causé par la mort d'Hercule, Philoctète s'écriait:

Mes yeux ne verront plus ce digne fils des dieux,
Cet appui de la terre, invincible comme eux;
L'innocent opprimé perd son dieu tutélaire:
Je pleure mon ami, *le monde* pleure un père.

Pourquoi le gouverneur espagnol Alvarez voit-il avec une joie que n'altèrent point les hésitations d'Alzire, l'union de son fils avec la fille du cacique détrôné? C'est que, symbole de la réconciliation des nations jusqu'alors ennemies, cette alliance consolide l'œuvre de la civilisation.

L'Amérique à genoux adoptera nos mœurs;
La foi doit y jeter ses racines profondes.
Votre hymen est le nœud qui joindra les deux mondes.

Une des créations de Voltaire est conçue tout entière dans cette pensée universaliste. Mahomet est l'auteur des maux que cause le fanatisme; son rôle est odieux. Néanmoins, comme cet esprit *vaste et ferme en ses desseins* médite de grands projets, Voltaire, oubliant qu'il veut peindre un scélérat, s'éprend un instant d'enthousiasme pour son personnage, qui revêt des proportions grandioses. Ce n'est point un vil intrigant, l'homme qui s'écrie:

Il faut m'aider à tromper l'univers.

On pourrait contester que ces idées soient du ressort de la poésie dramatique; on dira qu'elles appartiennent plutôt

à l'historien et au philosophe. Nous ne le nions pas. Ce n'est pas, à notre avis, un élément spécial du drame: c'est un cadre qui est à la conception poétique ce que le décor est à la scène. Considérées à ce point de vue, on ne saurait refuser d'admettre que ce vaste horizon, entrevu par le spectateur à l'extrémité de l'arène où combattent les passions humaines, n'ait quelque chose de majestueux. Voltaire affectionne les sujets qui nous rappellent les grands mouvements historiques, et qui nous reportent aux époques de crises dans lesquelles la face du monde a été bouleversée. Ici, ce sont les croisades, et les guerriers que Lusignan a conduits à la victoire en leur indiquant de son épée les murs dont l'enceinte renferme le Saint-Sépulcre; là, c'est la conquête du Nouveau-Monde; ailleurs, l'empire chinois subjugué par les Tartares ou les grands vassaux luttant contre le roi de France. Le théâtre de Voltaire sert de supplément à son histoire universelle. On pourrait dire de lui comme de Charles-Quint, que dans son royaume poétique le soleil ne se couche jamais.

Membre d'un corps social, l'homme fait partie d'un ensemble où ses forces morales peuvent s'étendre sur un grand espace. Voltaire ne négligea point de faire ressortir ce caractère. En cela, il était encore un fidèle représentant de son époque, de ce siècle social, comme on l'a dit. Il trouvait dans l'histoire de Rome des sujets où l'union de l'individu avec les institutions sociales se dessine d'une manière énergique. Ce n'est pas un fait accidentel que la présence des Romains sur le théâtre classique. Il fallait qu'il y eût entre le caractère romain et l'esprit français des affinités étroites, pour que les auteurs missent tant de persistance à leur faire les honneurs de la scène. C'est au pied des sept collines que furent posées les premières pierres d'un édi-

fice social imposant et stable; les flots du Tibre arrosèrent les premiers germes d'une organisation vigoureuse. Cette pensée d'une protection puissante soutenait le citoyen et lui inspirait une mâle fierté. Ce dernier trait frappa surtout Corneille. Pour intéresser des hommes qui avaient été témoins de discordes civiles, il lui fallait des types de fierté et d'héroïsme. Où pensait-il en trouver de plus saisissants ailleurs que dans l'histoire de la république romaine? L'attention de Voltaire se porta sur l'autre face du caractère antique : il peignit la Rome protectrice des lois, la Ville éternelle, parce que sa cause est celle de tous, son salut, l'intérêt le plus cher à chaque citoyen. Il choisit pour héros le consul qui avait sacrifié son fils pour sauvegarder la majesté de la loi; il fit paraître sur la scène Cicéron apostrophant le rebelle Catilina au nom de l'ordre social:

Vous n'avez vu dans moi qu'un rival de grandeur,
Voyez-y votre juge et votre accusateur,
Qui va dans un moment vous forcer de répondre
Au tribunal des lois qui doivent vous confondre;
Des lois qui se taisaient sur vos crimes passés,
De ces lois que je venge et que vous trahissez.

Contradiction singulière: cet esprit remuant et révolutionnaire se fait l'organe de la légalité. Car, il ne faut pas s'y tromper, Cicéron, c'est bien Voltaire; il est philosophe et beau parleur comme lui. Il semble qu'un homme aussi désireux de renverser les institutions existantes eût dû choisir pour héros Catilina. Le poète s'en serait mieux trouvé: il aurait intéressé au conspirateur, ce qu'un dramaturge habile ne néglige jamais de faire, et il n'aurait pas fait une pièce froide et sans mouvement, une vraie tragédie de collége. Mais non, l'instinct social l'a emporté et Catilina est fort maltraité.

Cette contradiction, dont nous chercherons plus tard la

clef, se retrouve dans la sphère des idées religieuses. C'est un fait singulier que l'auteur à qui nous devons le plus grand nombre de tragédies chrétiennes[1] soit le plus agressif de tous les ennemis du christianisme. Mais justement parce qu'il s'inquiète des nationalités, parce qu'il s'intéresse à l'organisation des sociétés, Voltaire dut s'occuper des faits qui se rattachent aux idées religieuses. Ce qui caractérise un peuple, ce qui lui donne une physionomie distincte, c'est sa religion. C'est elle aussi qui, établissant un *lien* entre les individus, les organise en société spirituelle. Cette fonction de l'idée religieuse qui consiste à resserrer et consolider l'unité sociale, a été toujours plus ou moins mise en saillie par Voltaire. Dans ses bons moments, c'est par ce côté qu'il abordait la question, et, reconnaissant qu'il y avait dans le sentiment religieux un élément social d'une valeur réelle, il en concluait sa légitimité, et le déclarait utile, nécessaire même. Tel est, ce nous semble, le fond de la pensée exprimée dans le vers fameux :

Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer.

Ses tragédies chrétiennes ont pour but de mettre en action cette idée fondamentale. En revenant à la foi de ses pères, Zaïre se rattache à sa nation, à sa famille, aux traditions léguées par les ancêtres ; quand elle balance, c'est un frère qui, se chargeant du rôle de prêtre, la menace de l'anathème, et lui fait entrevoir, comme conséquence de son refus, l'isolement et l'abandon. Alvarez invoque l'idée religieuse ; il attend de sa puissance que, par la réconciliation des opprimés avec leurs anciens persécuteurs, l'œu-

[1] *Athalie* et *Esther* sont plutôt des tragédies juives ; l'idée chrétienne y apparaît dans le lointain. On pourrait les appeler des tragédies prophétiques.

vre de la civilisation s'accomplisse. Montèze en a déjà ressenti les effets; elle se dévoilera à Zamone par le sublime pardon de Gusman. Mahomet est fondé sur la même idée. Si le prophète et l'homme inspiré sont fort maltraités, en revanche, le fondateur d'une nouvelle société et le législateur sont entourés d'une auréole resplendissante.

Nous avons dit comment Voltaire, conservant sur ce point les traditions classiques, fut amené à exploiter le champ de l'histoire romaine. Il ne s'en tint pas là. Si Voltaire avait pu entendre Berchoux s'écrier : Qui me délivrera des Grecs et des Romains? il eût pu lui répondre: Vous avez donc oublié mes tragédies. En effet, sur la scène de Voltaire se dresse un banquet fraternel auquel tous les peuples se donnent rendez-vous. Nous les voyons défiler les uns après les autres: Français, Turcs, Persans, Américains, chacun en a sa part. Les chevaliers de la Sicile y coudoient les mandarins chinois. Connaissez-vous Trasimène? « C'est, dit l'auteur, un joli petit royaume dont on n'avait jamais entendu parler. » Eh bien, de là vient une héroïne dont le nom est *Zulime*. Ceux-ci arrivent de la Mecque, ceux-là du fond des plaines de la Scythie, et vous devinez bien que durant la fête on prononcera force discours et qu'on s'entretiendra des vrais principes de la sagesse[1]. Nous serions prêts à féliciter Voltaire de cet élargissement de la scène, si la poésie y eût gagné. Il ne suffit pas que l'acteur se présente revêtu d'un costume étranger; l'invention poétique doit être légitimée par la peinture expressive d'une individualité caractéristique. Le poète fait violence

[1] Comme il arrive toujours, les imitateurs exagèrent. On vit paraître alors des tragédies sous les titres les plus bizarres : *Mustapha et Zéangir,* par Chamfort; *les Jammabos ou les moines japonais,* par Fenouillot de Falbaire ; *Thamas-Kouli-Kan,* par Dubuisson.

à notre imagination en lui imposant la tâche de franchir les espaces en un instant. Il en a le droit, mais à la condition expresse que de son côté il lui vienne en aide. Par quels moyens ? c'est là le secret de l'art. Mais si au lieu de nous présenter des individualités vivantes, des caractères réellement autres, il se contente d'affubler d'un costume étranger des personnages qui ressemblent fort à nos voisins, l'imagination se refuse à le suivre ; et, dès l'instant où nous cessons d'être sous le charme, la froide raison reprend son empire, et nous demandons : A quoi bon ces fictions et que signifient tous ces artifices ?

Or Voltaire a-t-il fait droit à ces exigences de l'imagination ? nous ne le pensons pas. Laissons de côté les pièces médiocres qui ne durent leur succès qu'au nom de l'auteur, et prenons un exemple dans une des plus connues. Il avait trouvé dans *Alzire* un sujet fécond et une fable intéressante. Là, il pouvait mettre en présence l'homme auquel la nature seule avait servi de guide et l'homme formé par la civilisation. Le contraste devait être intéressant pour un public qui allait écouter avec attention les paradoxes de Jean-Jacques sur la nature et la société. Or qu'est-ce que Zamore ? Apercevons-nous en lui l'impétuosité et l'élan irréfléchi du barbare ? Le cacique qui a été dépouillé de ses états et plongé dans les cachots, d'où il est tiré on ne sait comment, rassemble une poignée d'Américains prêts à partager ses périls. Au lieu de les exciter à la vengeance par quelques paroles brèves et énergiques, Zamore monte à la tribune, et leur fait une longue harangue dans laquelle il trouve moyen d'insérer une dissertation astronomique [1]. Mais, s'il n'a pas la fougue du sau-

[1] Acte II, scène 1.

vage, en a-t-il du moins la naïveté? Une seule fois il reste dans son rôle. C'est quand, parlant au généreux Alvarez des conquérants venus de l'Ancien monde, il s'écrie :

Quoi ! ces tyrans cruels
Dont l'infâme avarice est la suprême loi,
Mon frère, ils n'ont donc pas le même Dieu que toi !

Mais par quelles singulières raisons Montéze, afin de prouver à Zamore la supériorité de la civilisation européenne, justifie sa conversion au christianisme! Le père d'Alzire raconte au cacique que les étrangers ont enseigné aux Américains

De *nouvelles vertus,*
Des secrets immortels et des arts inconnus,
La science de l'homme, un grand exemple à suivre,
Enfin *l'art d'être heureux, de penser et de vivre.*

Evidemment, à moins qu'il n'ait lu *l'Encyclopédie,* Zamore ne doit pas comprendre un mot de toutes ces belles choses. Mais peut-être n'est-il pas si barbare que nous voulons bien l'imaginer. En effet, il n'est point surpris de ces nouvelles ressources de la civilisation; il a pris pour devise le *nihil admirari* du philosophe ancien.

Ah ! Montéze, crois-moi, ces foudres, ces éclairs,
Ce fer dont nos tyrans sont armés et couverts,
Ces rapides coursiers qui sous eux font la guerre,
Pouvaient à leur abord épouvanter la terre :
Je les vois d'un œil fixe, et leur ose insulter ;
Pour les vaincre, il suffit de ne rien redouter.
Leur nouveauté, qui seule a fait ce monde esclave
Subjugue qui la craint, et cède à qui la brave.
L'or, ce *poison brillant* qui naît dans nos climats,
Attire ici l'Europe et ne nous défend pas.
Le fer manque à nos mains ; les cieux, pour nous avares,
Ont fait ce don funeste à des mains plus barbares ;
Mais, pour venger enfin nos peuples abattus,
Le ciel, au lieu de fer, nous donna des vertus.

Zamore est donc un sauvage vertueux; il appartient à l'âge d'or, et, détestant la violence, il maudit le siècle de

fer. Soit ! mais, Zamore, quand on est si vertueux, on ne va pas assassiner un homme parce que, avec le consentement paternel, il a épousé une jeune fille qui vous fut jadis promise. Sauf cet acte de brutalité, Zamore n'est point ce qu'il prétend être. Voltaire ne croyait pas qu'on pût faire goûter au public la peinture d'un Américain, à moins qu'on ne le revêtît d'un habit convenable, de telle sorte qu'il pût se présenter décemment dans les salons parisiens. Tout le monde pensait comme lui. Il ne se doutait guère qu'un siècle plus tard, un écrivain très-peu soucieux de philosophie, mais observateur plus attentif de la nature, en décrivant les solitudes du Nouveau-Monde, saurait intéresser vivement le public à l'histoire d'une fille des forêts.

Nous pourrions répéter les mêmes observations à propos d'Idamé, ce personnage formé par la combinaison des rôles de Pauline et de Josabet. Idamé n'a guère la tournure d'une dame chinoise. Voltaire du reste ne se faisait pas illusion sur ce point. S'il a professé un si grand respect pour la nation chinoise, ce n'est pas seulement parce que ce peuple a établi un culte en l'honneur d'un philosophe. Voltaire était bien aise d'avoir là un Eldorado philosophique qui, par le contraste avec la civilisation, servît de texte à la satire. Sous sa plume, les Chinois devinrent un peuple modèle, tolérant et ami de l'humanité. En vain Catherine, qui en savait plus long sur ce sujet, lui écrivait qu'il se trompait fort : Voltaire ne s'en souciait guère ; il rimait une épître au *charmant roi de la Chine,* et racontait aux Parisiens le dévouement et la fidélité conjugale de ses habitants. C'était trop loin pour qu'on allât voir.

Nous ne pensons pas, en résumé qu'en introduisant sur la scène de nouveaux personnages Voltaire ait enrichi la poésie de ressources inconnues. Son universalité n'est qu'à

la surface; il reste français avant tout. Or les Français, comme les Romains, ne s'inquiètent de l'univers que parce qu'ils voudraient le voir façonné à leurs idées et à leurs mœurs; leur ambition est d'entraîner les autres peuples dans le courant de leur civilisation. Ils sont universels parce qu'ils sont conquérants.

En faisant une place à l'élément national, Voltaire fut amené à produire sur la scène des personnages inconnus à Corneille et à Racine, des Français. Tandis que Shakespeare avait puisé abondamment dans les annales du peuple anglais, les poètes du siècle de Louis XIV avaient dédaigné cette source. On le conçoit: le passé de la France ne se présentait point à eux revêtu de l'auréole qui attire les regards du poète. Que trouvaient-ils en effet dans leurs chroniques? Le développement de la féodalité et des luttes intestines. Or leur époque s'était imposé la tâche d'anéantir les restes de l'esprit féodal, et de rétablir l'ordre en remettant le pouvoir suprême entre les mains d'un seul. Quel attrait ces époques de confusion où le soleil de la monarchie avait été si souvent obscurci par des nuages, pouvaient-elles exercer sur les imaginations éblouies par la majesté du trône de Versailles? Bien loin de se complaire à de tels tableaux, elles s'en détournaient avec répugnance. Le moyen âge n'avait pas encore revêtu ces couleurs poétiques qu'il dut plus tard aux pinceaux d'Augustin Thierry et de Chateaubriand.

L'obstacle n'existait plus pour Voltaire. Pourtant, ce ne fut pas sans peine qu'il parvint à faire accepter ses héros français. Les noms de Guesclin, de Vendôme, de Nemours firent une impression étrange sur le public habitué aux tableaux empruntés à l'antiquité classique. Mais il fut complètement désorienté lorsqu'il entendit parler du *ca-*

non des remparts[1]. Du canon dans une tragédie! cela ne s'était jamais vu. Mais quand enfin, au dernier acte, un véritable coup de canon partit derrière la scène, il n'y tint plus, et il siffla sans méricorde.

Voltaire ne se tint pas pour battu, et, en attendant que la public fût devenu plus docile, il chercha dans un autre sujet à rappeler au moins des souvenirs nationaux. Cette fois il réussit. La grâce touchante de l'infortunée Zaïre fit passer Nérestan et Chatillon : et, plus tard, on admira dans *Tancrède* le chevalier français fidèle à l'amour et à l'honneur.

Ces nouveaux-venus, Voltaire les peignit généreux et sensibles. L'un, fidèle à ses serments, revient de France pour apporter la rançon des captifs et se constituer prisonnier; l'autre, affrontant un arrêt de proscription, se présente au champ-clos pour venger sa dame outragée. Les Français de Voltaire sont intrépides dans le danger, pleins de courtoisie et inspirés par une noble fierté :

> Des chevaliers français tel est le caractère.

On ne peut pas dire cependant que, dans la création de ces types, il fut nouveau. Par le fait, il ne faisait que donner leurs véritables noms aux personnages de Corneille et de Racine. Comme eux Voltaire reproduisit sur la scène l'esprit chevaleresque dans ses traits généraux; mais il ne réussit pas à lui donner une couleur plus particulièrement nationale. Les tableaux de Zaïre et de Tancrède, reculés dans un horizon assez éloigné, n'exigeaient pas que l'intérêt national apparût en première ligne. Sous ce rapport il avait rencontré un sujet plus propice dans *Adelaïde,* où il avait à peindre les luttes de la

[1] Adelaïde Duguesclin :

> « Qu'à l'instant de sa mort, à mon impatience
> Le canon des remparts annonce ma vengeance. »

féodalité. Mais quel médiocre héros que son Vendôme ! Il est traître à sa patrie sans remords et sans motifs ; il sait qu'il a un rival préféré, et il importune Adelaïde de ses ridicules instances. Parce que son frère a touché le cœur de la jeune fille, il prononce un arrêt de mort contre lui, et quand il apprend que, grâce à une généreuse supercherie, l'ordre n'est pas exécuté, il consent à pardonner à Nemours et à lui rendre la vie et Adelaïde; puis, comme s'il venait d'accomplir un miracle d'héroïsme, il s'écrie d'un ton solennel :

Es-tu content, Coucy ?

Certes, c'était un homme de goût, ce plaisant du parterre qui répondit : « Coussi, coussi. »

Il manquait à Voltaire l'enthousiasme nécessaire au poète qui veut réveiller des souvenirs nationaux ; il était trop préoccupé de trouver des intrigues intéressantes et de faire vibrer les cordes de la sensibilité pour donner à ses figures le relief nécessaire. Jamais il n'a été populaire. De son temps même, il fut vaincu sur ce terrain par un tragique fort médiocre et justement oublié, Du Belloi, l'auteur du *Siége de Calais* et de *Gabrielle de Vergy*. Cependant n'oublions pas qu'il a tenté le premier cette voie, et qu'il faut lui en tenir compte. Le fait mérite d'ailleurs d'être signalé, parce que nous avons là encore un exemple de contradiction étrange. Le même poète qui a cherché à illustrer sur la scène le nom français, l'auteur d'*Adelaïde* et de *Tancrède,* s'est rendu coupable en travestissant d'une manière ignoble une des plus belles pages des annales de sa nation. Quand on parle de Voltaire, on est continuellement obligé de se souvenir que la médaille a un revers.

Comment mit-il en mouvement ces figures diverses?

comment s'y prit-il pour les grouper et les relier dans l'unité dramatique?

Il avait sous les yeux deux modèles différents. Les traditions de la scène française, les prédilections du public cultivé, son propre désir d'égaler, sinon de dépasser ses prédécesseurs, le faisaient pencher pour le système régulier fondé sur les souvenirs de l'antiquité classique; la vivacité de son esprit, toujours en quête d'idées nouvelles, l'entraînait dans une autre direction.

Corneille et Racine, le dernier surtout, élaguant d'une main sévère tous les accessoires qui auraient pu distraire de l'action principale, l'avaient réduite à la plus extrême simplicité. Ils choisissaient dans la vie du héros un moment décisif, un point saillant très rapproché du dénouement. Un seul événement remplissait la scène. L'exposition était destinée à instruire le spectateur de la situation; l'action renfermée dans un espace restreint marchait sans dévier au but final. L'intervalle qui séparait la catastrophe du point de départ était rempli par l'expression graduée des sentiments qui animaient les héros de la scène. L'unité d'action, appuyée par l'unité de lieu et de temps, était strictement observée; et, selon le précepte d'Aristote, on distinguait clairement dans l'œuvre un commencement, un milieu et une fin.

Prenons comme exemple *Bajazet.* Roxane a pris la résolution de désobéir aux ordres formels d'Amurat absent, et de placer sur le trône le rival du sultan. Les causes de cette décision, la position des personnages avant que l'action s'engage, nous sont révélées par le visir Acomat. Le poème commence au moment où, l'arrivée d'Amurat étant attendue, il s'agit de prendre une résolution suprême. Bajazet acceptera-t-il le trône avec la main de Roxane, ou,

conservant sa fidélité à Atalide, affrontera-t-il une mort certaine ? Telle est la question unique qui se débat sur la scène, et qui ne sera résolue qu'avec le dénouement. Et néanmoins l'action marche par degrés durant cinq actes. A plusieurs reprises Roxane et Bajazet sont en présence ; à chaque nouvelle rencontre, Bajazet se trahit par ses hésitations, et les soupçons de la sultane augmentent. Lorsqu'enfin l'expression de la fureur jalouse a été portée à son comble, le poète tranche le nœud par la catastrophe.

On le voit, rien n'est plus simple ; la fable est réduite aux éléments strictement nécessaires ; on n'y trouve point d'incidents, point de complications, et l'esprit l'embrasse aisément dans son ensemble d'un seul effort.

La scène espagnole et la scène anglaise présentent un aspect tout différent. Là, les épisodes sont multipliés, les incidents s'entrecroisent, une exubérance de tons et de nuances colore un tableau incessamment mobile. Le poète saisit l'événement à sa racine, et, afin de pouvoir remonter jusqu'au germe primitif, il se débarrasse de l'unité de temps. Il fait connaître ses personnages en les plaçant dans des situations diverses, dans des milieux variés ; il lui faut, en conséquence, un vaste espace, et il ne s'inquiète plus de l'unité locale. L'action arrive à son terme, non par la ligne droite, mais à travers mille sinuosités. A chaque instant elle est entravée, pour reprendre sa marche et s'arrêter devant un nouvel obstacle, de sorte que l'unité de l'ensemble paraît se perdre dans la richesse des détails.

Disons-le tout de suite, afin de déclarer nettement notre opinion sur un point qui a été l'objet de longs débats : nous refusons de prendre parti pour l'un ou l'autre des deux systèmes. Nous ne pensons pas qu'il y ait entre eux contradiction absolue, et que l'on soit autorisé à poser le di-

lemme: ou vous êtes pour les classiques ou vous êtes pour les romantiques.

Une œuvre d'art est soumise à deux conditions. Toutes ses parties doivent être assemblées par un lien unique; aucune d'elles n'a de valeur que comme élément intégrant de l'ensemble. Quelque nombreuses et quelque variées qu'elles soient, elles contiennent le germe primitif qui les a organisées, et présentent continuellement à l'esprit un tout déterminé, un image unique; en un mot, pour nous servir du terme que l'esthétique a emprunté à Platon, une *idée*.

Mais d'un autre côté cette unité fondamentale ne doit être ni pauvre, ni stérile. Pour qu'elle apparaisse au dehors, il faut que, s'assimilant des éléments divers, elle se manifeste sur plusieurs points, qu'elle se brise pour se reconstituer.

Or nos conceptions théâtrales satisfont l'une et l'autre à ces conditions par des voies différentes.

Racine, réduisant l'action à sa plus grande simplicité, introduit dans son œuvre le mouvement et la variété en décrivant les impressions qui viennent se refléter successivement dans l'âme de ses personnages.

Shakespeare, laissant à son imagination un libre essor, accumule les épisodes et multiplie les incidents: mais il a soin de conserver au personnage son caractère unique. Que Macbeth stupéfait rencontre sur la bruyère les sorcières aux paroles énigmatiques, qu'il se présente en triomphateur devant le roi Duncan, qu'il épie dans le château d'Inverness le sommeil de sa victime, que dans la salle du festin il pâlisse à la vue du spectre de Banquo, ou qu'il défie encore le destin au moment où il voit la forêt de Dunsiname se mettre en mouvement pour venir à sa ren-

contre, c'est toujours le même spectacle que nous avons sous les yeux, la même image de l'ambition insatiable et aveuglée.

Il en résulte que, si d'un côté l'accumulation des épisodes et la complication des événements détruisent l'unité de l'œuvre, quand le poète, impuissant à gouverner ces éléments d'une main puissante, ne sait pas les rattacher à un centre commun, de l'autre, le poète classique dont l'imagination manque de ressources, s'expose à être froid, languissant et monotone. Si les deux routes conduisent au port, l'une et l'autre ont leurs écueils.

Les chefs d'œuvre sont là pour prouver que le poète habile triomphe des difficultés, et que, s'il s'est décidé pour une conception, c'est qu'il se sent la main assez ferme pour écarter les obstacles. Mais les chefs-d'œuvre ne sont pas communs, et les productions médiocres abondent malgré la défense des dieux et des colonnes [1]. Les forces rebelles que le génie avait retenues captives se dégagent de leurs fers, et, semblables au métal en fusion, dont le maître fondeur de Schiller suit avec anxiété le travail, elles font éclater le moule, et toute beauté est détruite.

Voltaire découvrit aisément le côté faible du système de ses prédécesseurs. Il eût voulu corriger la scène de la froideur et de l'immobilité, défaut que les meilleurs même n'avaient pas toujours évité. Dans son commentaire de Corneille, à la suite d'une scène des Horaces, il écrit :

« Cette scène est encore froide. Corneille manque à la grande règle : *semper ad eventum festinat ;* mais quel homme l'a toujours observée ? J'avouerai que Shakespeare est de

[1] . . . . *Mediocribus esse poetis*
Non homines, non dî, non concessere columnæ. (HOR.)

tous les auteurs tragiques celui où l'on trouve le moins de ces scènes de pure conversation; il y a presque toujours quelque chose de nouveau dans chacune de ses scènes; c'est à la vérité aux dépens des règles de la bienséance et de la vraisemblance; c'est en entassant vingt années d'événements les uns sur les autres; c'est en mêlant le grotesque au terrible; c'est en passant d'un cabaret à un champ de bataille, et d'un cimetière à un trône; mais enfin il attache. L'art serait d'attacher et de surprendre toujours sans aucun de ces moyens irréguliers et burlesques tant employés sur les théâtres espagnols et anglais. »

Quand Voltaire écrivait ces lignes, il avait composé la plupart de ses pièces, et, sans doute, il se flattait d'avoir trouvé le secret de cet art. Ses adulateurs le lui avaient si souvent répété qu'il avait fini par le croire. Mais cette prétention était-elle entièrement justifiée? Nous ne le pensons pas.

Il n'osa point se libérer de l'obligation de renfermer la scène en un seul lieu et en un seul temps; comme ses devanciers, il choisit un moment principal de l'action totale. Mais, tout en conservant ces traits essentiels, il voulut enrichir la fable de nouveaux éléments qui permissent les coups de théâtre, et qui amenassent des situations intéressantes, en transportant le spectateur de surprises en surprises. A cet effet, il intercala au sein de l'action principale des épisodes accessoires. Dans le but de tenir le spectateur en haleine et de le subjuguer par l'intérêt, il fit surgir entre le moment où l'action s'engage et la catastrophe des incidents divers. Afin que l'action ne se déroulât pas d'une manière trop uniforme, il y introduisit ce que W. Humboldt appelle des *éléments d'arrêt* (retardirende Elemente). Le procédé est légitime: en effet, les éléments

d'arrêt font ressortir par l'obstacle même la rapidité de l'action ; il servent à renforcer la lutte qui est au fond de tout poème dramatique. Nous contemplons beaucoup mieux l'impétuosité du torrent, lorsqu'un rocher placé dans son lit entrave son cours, et que les ondes, violemment refoulées, se précipitent en arrière tumultueuses et écumantes. Mais il en est de ce procédé comme de tous les procédés : tout dépend d'un juste emploi. Il importe que l'entrave, pour être conforme à son but, rappelle l'action principale et lui soit liée d'une manière intime. Or cette condition Voltaire l'a souvent négligée ; il n'a pas toujours su éviter l'inconvénient des incidents qui refroidissent l'intérêt ou qui le déplacent. Si nous voulions qualifier d'un mot les combinaisons scéniques de Voltaire, nous leur appliquerions l'épithète de romanesques. Nous entendons par là que le hasard, l'accident y tient une place trop considérable. Quelque tristes que soient ses conséquences, l'accident en lui-même n'est point tragique. Une pierre tombe et écrase un homme : il n'y a là rien de tragique. Le vrai poète veut que dans les événements qui influent sur la destinée de l'homme, on reconnaisse l'œuvre de l'homme lui-même. Il sait que la fiction n'attache qu'autant qu'elle a pour ressort l'énergie spirituelle des individus. « Le personnage dramatique, dit Hegel, cueille le fruit de ses propres actes[1]. » S'il en est autrement, l'artifice se trahit, et l'œuvre d'art n'est plus qu'un ensemble de combinaisons ingénieuses peut-être, mais arbitraires. Je sais bien que les plans de Voltaire peuvent se justifier jusqu'à un certain point. Dans son commentaire, Laharpe se donne beaucoup de peine pour démontrer qu'*à la rigueur* les choses peuvent

[1] *Leçons sur l'esthétique.*

s'être passées comme le poète les présente. Mais moi, spectateur, je ne me contente pas à si bon marché; il ne suffit pas que les événements me paraissent possibles: je veux, pour y croire, qu'ils soient nécessaires; si leur enchaînement ne me semble pas d'une clarté parfaite, j'ai le droit de me déclarer peu satisfait, et je ne me rends point aux raisons du critique qui, pour me former le goût, me renvoie au calcul des probabilités.

En général, les plans de Voltaire sont faiblement conçus; sous ce rapport, il est très inférieur à Racine. La cause en est, à notre avis, dans sa prédilection pour l'inattendu et le surprenant. Conservant la forme usitée avant lui, il ne disposait que d'un espace restreint entre l'exposition et la péripétie. En pressant les incidents les uns sur les autres, il a fait violence au système; il a dû appeler à son secours les artifices, les petits moyens, les méprises. En un mot, sur sa scène le hasard règne en maître. Justifions ces observations par l'analyse d'une de ses fables dramatiques.

Voltaire a voulu avoir sa Juliette et son Roméo; il appelle la première Aménaïde, et le second Tancrède. Il n'y a pas entre leurs familles réciproques la haine qui divise les Capulet et les Montaigu; néanmoins de tristes circonstances ont séparé les deux amants. Tancrède a été exilé de Syracuse parce que *tout Français est à craindre,* nous dit le poète. Le père d'Aménaïde présente à sa fille un prétendant que la jeune fille n'ose refuser catégoriquement; elle demande quelques jours de répit, et se garde bien de prononcer le nom de Tancrède, parce que ce mot seul, dit à haute et intelligible voix, aurait compromis toute la pièce. Elle préfère lui écrire un billet, où elle lui mande de venir régner au plus tôt sur Syracuse et sur son cœur. Elle ne lui en indique pas les moyens, c'est vrai;

mais une jeune fille n'est pas obligée d'en savoir si long sur la politique. Or ce billet, où elle a eu grand soin de ne pas écrire le nom de Tancrède, et cela toujours pour ne point compromettre la pièce, tombe par un hasard étrange entre les mains de la police de Syracuse. Les autorités, à qui il est remis soudain, se mettent en tête qu'il ne peut être adressé qu'à Solamir, le général maure dont les armées menacent la Sicile; et, comme quelques jours auparavant le Conseil a porté une loi qui punit de mort ceux qui entretiendraient des intelligences secrètes avec l'ennemi, voilà Aménaïde convaincue de haute trahison et condamnée au dernier supplice. On peut trouver le sénat bien rigoureux de condamner sur un simple billet une jeune fille sans autorité et sans influence dans la cité; et non seulement il est trop sévère, mais il agit avec une légèreté impardonnable: il ne fait point d'enquête, et ne cherche point à s'assurer si le billet est réellement adressé à Solamir; de son côté, Aménaïde continue à ne souffler mot de Tancrède. Car, si le sénat eût agi avec quelque prudence, Aménaïde n'aurait pas été condamnée à mort, et le spectateur n'aurait pas eu le plaisir de voir arriver très à propos, un instant avant l'heure fatale, le brave Tancrède. En effet, le chevalier revient des pays inconnus; il ignore tout ce qui s'est passé pendant son absence, et son bannissement, et la confiscation de ses biens, et la condamnation d'Aménaïde. Il entre donc à Syracuse, l'esprit léger et le cœur content, en prononçant ces deux beaux vers:

A tous les cœurs bien nés que la patrie est chère !
Qu'avec ravissement je revois ce séjour !

Mais bientôt sa joie fait place à la douleur: il apprend qu'il est proscrit, et, malheur plus grand encore, qu'Aménaïde est infidèle. Lui non plus ne conçoit aucun doute sur

le billet équivoque : pour Tancrède, comme pour tout le monde, il est clair qu'il est destiné à Solamir. Mais, en sa qualité de chevalier français, il est généreux ; et, comme d'après les lois de la chevalerie, Aménaïde sera acquittée si un chevalier s'avance pour soutenir son innocence les armes à la main, Tancrède se présente au combat, masqué et sans décliner son nom, ce qui permet au poète, après la victoire, de faire une scène de reconnaissance.

Il semble que tout devrait finir là ; les deux amants réunis, Aménaïde libérée, il n'y a plus qu'à les conduire à l'autel. Mais non. D'abord nous ne sommes qu'au quatrième acte, et notre pièce doit en avoir cinq ; de plus, il s'agit d'une tragédie, et tout héros de tragédie qui se respecte est tenu d'expirer à la fin du cinquième acte. Comment faire mourir Tancrède et empêcher l'explication imminente qui, en terminant tout, va tout gâter ? Le poète n'est pas à bout d'expédients, et voici ce qu'il invente, au grand ébahissement du critique Laharpe, qui éclate en transports d'admiration[1].

Aménaïde remercie son libérateur ; celui-ci, qui la croit infidèle, lui répond qu'il la décharge du fardeau de la reconnaissance et qu'il va chercher la mort. Aménaïde qui, semble-t-il, devrait être pressée de se justifier, n'en fait absolument rien ; elle dit fièrement à sa confidente, justement étonnée d'une pareille conduite :

> Quand l'univers entier m'accuserait d'un crime,
> Sur son jugement seul *un grand homme* appuyé
> A *l'univers séduit* oppose *son estime*.

Et, après avoir prononcé ces superbes paroles, elle déclare qu'elle va rejoindre Tancrède au milieu des combats. Son père lui montre avec raison que telle n'est point la

[1] Voir dans le *Lycée* l'examen de *Tancrède*.

place d'une jeune fille. Mais Aménaïde n'écoute rien ; elle répond par une tirade contre les lois oppressives et déclare qu'elle se met au-dessus des préjugés [1]. Force est à son père de la laisser partir ; et elle arrive au moment précis où Tancrède vient d'être frappé d'un coup mortel. Et maintenant qu'il est bien sûr que Tancrède n'en réchappera pas, le poète arrive enfin à la scène attendrissante, où avant de mourir on s'explique, et où l'on reconnaît mutuellement que, malgré le billet fatal, les cœurs n'avaient pas cessé de battre l'un pour l'autre. Et c'est ainsi qu'un auteur habile sait s'y prendre pour retarder une explication jusqu'au moment où elle devient inutile.

Que l'on nous pardonne ce ton: nous avons voulu faire ressortir les bizarreries de cette intrigue romanesque. Dans toutes les tragédies de Voltaire, même dans les meilleures, on trouve des artifices semblables. « Ma foi, disait Grimm [2], quand on s'est gâté le goût par la lecture de Sophocle et d'Euripide, quand on veut avoir au théâtre des actions vraisemblables et y entendre ce qu'Horace appelle *veræ voces,* il est impossible de s'accommoder de ces tours de passe-passe et de ces puérilités plus dignes d'un jeu de marionnettes que du théâtre public d'une nation éclairée. »

Non content d'offrir un aliment aux imaginations par les combinaisons ingénieuses de la fable, Voltaire voulut parler aux yeux et animer la scène par le déploiement d'un appareil imposant. Soit qu'ils se fussent inquiétés surtout d'occuper les esprits, soit que l'organisation théâtrale ne leur eût pas permis d'appeler à leur aide les ressources du

[1] « Aménaïde a les principes d'un démagogue et l'âme d'un grenadier. » (GEOFFROY.)

[2] A propos de la tragédie de Voltaire intitulée *Les lois de Minos,* dans la *Correspondance.*

spectacle, les auteurs avaient négligé ce moyen d'attirer l'attention. Voltaire eut à lutter contre l'usage qui, permettant à certains spectateurs privilégiés de prendre place sur la scène auprès des acteurs, rendait impossible tout appareil scénique. Il réussit, et dès lors l'enceinte fut réservée tout entière aux personnages du drame. La pompe théâtrale, le spectacle ne sont point, il est vrai, des éléments essentiels à la perfection d'un poème. Racine s'en était passé ; un petit nombre de personnages lui suffisait; la parole était son moyen principal ; il eût regardé comme superflu tout ornement extérieur. Mais l'école classique avait poussé fort loin le dédain de l'appareil scénique. Souvent, quand il s'agissait d'un fait capital, d'un moment important de l'action, elle soustrayait aux spectateurs la vue immédiate de l'événement, qu'elle reléguait derrière la coulisse, se contentant de l'exposer dans un récit. Ce système entraînait des inconvénients qui ont été amplement signalés par les critiques; nous ne voulons pas répéter leurs objections bien connues. En effet, dans ce cas, l'appareil scénique n'est plus un simple ornement, il se rattache au poème d'une manière intime. Si je contemple la jalousie croissant par degrés dans l'âme d'Othello, si j'assiste à ses combats intérieurs, si sa fureur concentrée me fait trembler pour Desdemona, il faut que je sois témoin de l'explosion finale, que je le voie entrer dans la chambre nuptiale, disant avec le calme effrayant de la résolution impitoyable :

Avez-vous fait ce soir votre prière, Desdemona?

Et le vieux roi Lear, comment comprendrai-je la grandeur de son infortune, comment pourrai-je m'indigner de l'ingratitude de ses filles, si le poète ne me conduit dans la forêt, si je n'entrevois à la lueur des éclairs la figure déso-

lée du vieillard, et si, dans les intervalles du tonnerre, je n'entends l'accent solennel de sa malédiction :

« Orages, déchaînez-vous ; éclairs, sillonnez l'espace ; pluie, tombe à torrents ! La pluie, le tonnerre, l'éclair ne sont pas mes enfants. Aussi je ne vous appelle pas cruels, vous éléments. Je ne vous ai pas nommés mes enfants ; vous ne me devez pas l'obéissance. Abandonnez-vous à votre fureur. Moi, votre ennemi, je ne suis qu'un vieillard pauvre et méprisé ! Et cependant je vous appelle esclaves : vous n'êtes que les ministres de mes filles ; vous complotez avec elles pour déchaîner toutes vos fureurs sur la tête d'un vieillard à cheveux blancs. Oh ! cela est affreux. »

Si nous pensons qu'il convient de laisser au poète la liberté pleine et entière de disposer de la scène à son gré, nous n'en rendons pas moins justice au sentiment de délicatesse qui interdisait au poète de jamais l'ensanglanter. Cette répugnance pour le fait brutal avait été poussée un peu trop loin par le public élégant et poli de l'ancienne cour. C'était encore un préjugé que Voltaire se fit un point d'honneur de braver. Le préjugé, cependant, ne se rendit pas sans protestation. Le public trouva mauvais que Nemours apparût sur la scène blessé et le bras soutenu par une écharpe. Cela sentait, disait-on, les Invalides et l'hôpital, et l'on répétait avec Boileau :

Il est certains objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et dérober aux yeux.

C'était être offusqué d'un bien petit détail ; néanmoins, le sentiment qui présidait à cette réprobation était juste, et les vers de Boileau sont d'un homme de goût. Laissons de côté, si l'on veut, les réclamations de la délicatesse ; accordons que le parterre n'est pas réservé uniquement aux courtisans : il n'en est pas moins vrai que la poésie doit s'élever toujours à un certain niveau idéal au-dessous duquel elle n'est plus elle-même. Tout ce qui rappelle le côté matériel et sensible de la vie humaine reste hors de son domaine. Le personnage dramatique est la personnifica-

tion d'une idée, d'un sentiment intérieur, et, tant qu'il se trouve sur la scène, il ne doit être que cela. Nous devons complètement oublier qu'il a un corps, des nerfs et du sang, qu'il est soumis aux conditions matérielles de l'humanité: sinon nous tombons dans la prose la plus vulgaire. La scène ne peut ressembler à un amphithéâtre. Le massacre général qui termine *Hamlet* ne sera jamais supporté par un public cultivé.

Rendons justice au bon goût de Voltaire. Il protesta le premier contre des susceptibilités exagérées; mais, plus tard, quand les tendances prosaïques et matérialistes de son époque firent invasion sur la scène, il lutta avec vigueur contre le mauvais goût. Mademoiselle Clairon, la Rachel du temps, eut un jour l'idée de faire dresser sur le théâtre l'échafaud où Aménaïde doit expier sa trahison, et les d'Argental appuyaient les vœux de la tragédienne. Voltaire ne voulut pas en entendre parler:

« Je ne suis point du tout de votre avis, ma belle Melpomène, sur le petit ornement de la Grève que vous me proposez. Gardez-vous, je vous en conjure, de rendre la scène dégoûtante et horrible, et contentez-vous du terrible. N'imitons pas ce qui rend les Anglais odieux. Jamais les Grecs, qui entendaient si bien l'appareil du spectacle, ne se sont avisés de cette invention de barbares. Quel mérite y a-t-il, s'il vous plaît, à faire construire un échafaud par un menuisier? en quoi cet échafaud se lie-t-il à l'intrigue?..... J'ai crié trente ou quarante ans qu'on nous donnât du spectacle dans nos conversations en vers, appelées tragédies; mais je crierais bien davantage si l'on changeait la scène en place de Grève. Je vous conjure de rejeter cette abominable tentation [1]. »

[1] *Correspondance générale.*

Il écrit encore à Le Kain :

« Il ne faut jamais sacrifier l'élocution et le style à l'appareil et aux attitudes. L'intérêt doit être dans les choses qu'on dit, et non pas dans de vaines décorations. L'appareil, la pompe, le jeu muet sont nécessaires ; mais c'est quand il en résulte quelque beauté, c'est quand toutes ces choses ensemble redoublent le nœud et l'intérêt. Un tombeau, une chambre tendue de noir, une potence, une échelle, des personnages qui se battent sur la scène, des corps morts qu'on enlève, tout cela est fort bon à montrer sur le Pont-Neuf, avec la rareté, la curiosité. Mais, quand ces sublimes marionnettes ne sont pas essentiellement liées au sujet, quand on les fait venir hors de propos, et uniquement pour divertir les garçons perruquiers qui sont dans le parterre, on court un peu le risque d'avilir la scène française et de ne ressembler aux Anglais que par leur mauvais côté. »

Les inventions contraires au bon goût mises hors de cause, et toutes les fois que la pompe du spectacle relevait la majesté de l'œuvre poétique, Voltaire ne négligea point de faire aux yeux une part légitime. C'était une idée heureuse que de montrer au début de *Brutus* le sénat romain assemblé et délibérant sur les propositions de Porsenna. Il eut raison de profiter de l'exemple de Shakespeare et d'accorder au peuple romain le droit d'élever la voix pour exprimer son indignation contre les meurtriers de César. Tancrède, suspendant ses armes au milieu des trophées qui ornent les murs du palais, rappelle à notre imagination le temps des tournois et des hauts faits des preux. Enfin, Sémiramis, proclamant son successeur dans l'assemblée des mages, des satrapes et des officiers de la couronne, apparaît entouré de l'auréole majestueuse qui sied à une grande reine.

A propos de cette dernière tragédie, Voltaire disait: « Je n'ai guère vu la terreur et la pitié, soutenues par la magnificence du spectacle, faire un plus grand effet[1]. » Il se vantait « d'avoir forcé un peuple plaisant et frivole de frémir à la vue d'un spectre. » L'entreprise était vraiment périlleuse: donner la parole à une ombre, c'était tenter un coup d'audace dans lequel tout autre que Voltaire eût échoué. La tragédie fut conçue en vue de cette innovation inouïe dans les annales de la scène française.

Il est assez piquant de voir le champion de la raison et l'ennemi juré de la superstition inviter son public à frémir à la vue d'un revenant; il est curieux d'entendre Voltaire justifier son invention en invoquant les voies mystérieuses de la Providence[2]; il va même jusqu'à faire l'apologie du miracle:

> Du ciel, quand il le faut, la justice suprême
> Suspend l'ordre éternel établi par lui-même;
> Il permet à la mort d'interrompre ses lois,
> Pour l'effroi de la terre et l'exemple des rois[3].

Tout cela est fort singulier dans la bouche de Voltaire, et son ami le roi de Prusse ne manqua pas de lui en témoigner son étonnement.

D'où vient que Voltaire ait choisi un pareil sujet, qu'il n'eût certainement point trouvé dans sa propre imagination? L'occasion était bonne pour se mesurer avec Shakespeare, et pour montrer comment le poète français savait « tirer des perles de son énorme fumier. » *Sémiramis,* on le sait, est une imitation de *Hamlet.*

Qu'il y ait des spectres ou qu'il n'y en ait pas, que la Providence se serve ou non de ce moyen pour dévoiler les

[1] *Correspondance avec le roi de Prusse.*

[2] Préface de *Sémiramis.*

[3] *Sémiramis,* acte III, scène 2.

crimes cachés, peu importe. La question n'est pas là. Je puis, en effet, quelque esprit fort que je sois, oublier un instant les objections de la froide raison; je puis me complaire à la fiction du poète, mais à une condition, c'est qu'il triomphe de mes scrupules par la puissance de son art et qu'il m'impose ses propres convictions. A ce prix, il est le maître du monde visible et invisible. Orphée, racontaient les anciens, a pénétré dans les enfers, et Cerbère s'est tu, et Proserpine, captivée par ses chants, lui a accordé de ramener sur la terre des vivants les habitants des pâles royaumes.

Et comment s'y prendra-t-il, l'enchanteur, pour s'emparer de nos imaginations? Il ne s'adressera pas directement à nous, mais il provoquera l'illusion par les impressions du personnage étonné et effrayé du prodige. Nous lirons sur ses traits la présence d'un être surnaturel, et, s'il en est bouleversé, nous croirons comme lui.

Depuis le jour où l'ombre du vieux roi lui est apparue, Hamlet est sous le poids d'une mélancolie profonde; il prononce des paroles énigmatiques, il semble ne plus appartenir à ce monde. Certes, il est évident qu'il a été témoin de choses étranges. Au milieu du silence de la nuit, l'ombre s'est présentée aux regards du prince, et s'est adressée à lui seul. Et il en doit être ainsi, car qu'est-ce que cette apparition? C'est la personnification du trouble intérieur qui a envahi l'âme de Hamlet; c'est la pensée qui le ronge et qui a pris un corps. Déjà, avant d'avoir revu le roi défunt, il s'est étonné de la promptitude avec laquelle sa mère avait volé à un second hymen, et, stupéfait de voir qu'il avait fallu si peu de temps pour que l'allégresse succédât au deuil, il s'était écrié :

« Fragilité, ton nom est femme. Un mois seulement! et

avant que fussent usés les souliers avec lesquels elle a suivi le cercueil de mon père, fondant en larmes comme Niobé, elle est mariée à mon oncle! »

Le poète évite avec soin de donner à son personnage fantastique un rôle actif; il ne veut pas que le héros soit une machine sans spontanéité, et qu'il soit poussé à l'action par une influence extérieure. Une âme vendue aux puissances occultes, a dit Hegel, n'est point un spectacle digne des conceptions de l'art. Hamlet ne se rendra à l'évidence que quand il aura des preuves convaincantes du crime; ce n'est que lorsque l'épreuve à laquelle il va soumettre le roi et la reine aura confirmé ses soupçons, qu'il ajoutera foi à la révélation mystérieuse[1]. Le spectre n'est donc pas un personnage comme un autre, il ne prend point une part directe à l'action. C'est un symbole de la pensée intérieure, et les créations fantastiques de Shakespeare ont toutes une signification analogue. L'apparition du roi de Danemark, c'est le soupçon qui empoisonne la vie de Hamlet; l'ombre de Banquo, c'est le remords qui tourmente Macbeth; celle de César, c'est la foi républicaine qui se retire de l'âme de Brutus pour faire place au découragement. De telles inventions sont tout à fait du ressort de la poésie tragique. Elles nous révèlent ce qui se passe dans l'âme du héros, elles trahissent la pensée qu'il voudrait se cacher à lui-même. On pourrait dire qu'il se dessine sur la scène par

[1] The spirit that I have seen
May be a devil: and the devil hath power
To assume a pleasing shape; yea and perhaps,
Out of my weakness and my melancholy,
(As he is very potent with such spirits)
Abuses me to damn me: I' ll *have grounds*
More relative than this: The play is the thing,
Wherein I' ll catch the conscience of the king.
(Acte II, scène 2.)

une double image. Cette conception n'était point inconnue à la tragédie classique. Voltaire était dans l'erreur en revendiquant pour lui le mérite de l'innovation. On connaissait déjà les apparitions, seulement elles étaient racontées au lieu d'être offertes aux regards. Les songes de nos tragédies classiques ne sont pas autre chose. Le spectre de Jézabel, qui, *pendant l'horreur d'une profonde nuit,* jette l'épouvante dans l'âme d'Athalie, est un symbole des remords qui troublent la reine meurtrière et infidèle.

Voltaire a-t-il su conserver au phénomène le caractère psychologique, qui seul donne une valeur à de telles créations? Non, l'ombre de Ninus a un rôle comme tout le monde, c'est un personnage qui a sa part dans l'action; il est nécessaire à l'intrigue, et son arrivée est un coup de théâtre qui change la face des choses, un *Deus ex machina.* Le roi de Prusse disait avec raison à l'auteur: « Quelque détour que vous preniez pour cacher le nœud de Sémiramis, ce n'en est pas moins l'ombre de Ninus... Il est si vrai que défunt Ninus fait le nœud de cette tragédie, que sans les apparitions différentes de cette âme errante, la pièce ne pourrait pas se jouer. Si j'avais un rôle à jouer dans cette tragédie, je prendrais celui du revenant, il y fait tout[1]. » Le soin que le poète anglais met à écarter son fantôme de la sphère de l'action actuelle, l'habileté avec laquelle il entoure l'apparition des circonstances convenables et la met en rapport avec les crises intérieures de l'âme humaine, tout cet art profond a échappé à Voltaire. Le philosophe du XVIIIe siècle, le poète élégant a été vaincu par « le sauvage. » L'ombre de Ninus, a dit Lessing[2], n'est qu'une machine d'opéra; et le critique accom-

[1] *Correspondance particulière.*

[2] *Hamburgische Dramaturgie.*

pagne son observation de réflexions aussi spirituelles que justes: « Le fantôme de Voltaire sort de son tombeau annoncé par un coup de tonnerre et apparaît au grand jour au milieu de l'assemblée des Etats. Où Voltaire a-t-il appris que les esprits fussent si hardis? Quelle est la vieille femme qui ne lui eût pas dit que les revenants ont peur de la lumière du soleil et n'aiment pas à se trouver en société? Voltaire ne l'ignorait pas; mais il était trop timide pour mettre à profit des circonstances aussi vulgaires; il voulait que son fantôme fût de noble race, et cette noble race a tout gâté. Le spectre qui se permet des choses contraires à toutes les convenances, à tous les usages des revenants ne me paraît pas être un vrai spectre; et, ici, tout ce qui ne contribue pas à l'illusion, la détruit.[1] »

Le drame contient, en les réunissant, les caractères essentiels du genre épique et du genre lyrique. Il peint des faits et des sentiments; il expose les actions des hommes et leurs mobiles. Ce qui lui donne un cachet spécial, c'est qu'il opère entre ces deux classes d'éléments poétiques une fusion intime. Remontant à la source des événements, il leur donne pour point de départ l'activité spirituelle et libre de l'âme humaine. Toute action contient deux termes: le fait extérieur et l'esprit qui le conçoit et l'exécute. Une individualité qui se possède elle-même et qui contient les ressorts propres à réaliser un tout donné s'appelle un caractère. C'est dans le développement des caractères que gît l'élément lyrique du drame. Séparant par l'analyse les matériaux fondus ensemble dans l'unité de l'art, nous avons examiné dans les drames de Voltaire le côté épique; occu-

[1] *Hamburgische Dramaturgie.*

pons-nous maintenant des personnages, comme expressions d'un caractère.

L'observation nous fait découvrir chez les hommes certains traits saillants qui les distinguent nettement de leurs voisins et donnent à leur physionomie morale un cachet particulier. La poésie, s'emparant de ce fait, les met en relief et les place dans un entourage tel qu'ils apparaissent au grand jour, éclairés d'une vive lumière. Non point qu'elle recherche l'extraordinaire, l'inusité. Loin de là, elle n'accorde le droit de cité qu'aux individus qui représentent la nature humaine daus ses traits généraux. Mais elle exige qu'ils la dévoilent d'une manière frappante, et que l'expression jaillisse énergique et limpide des profondeurs intérieures. L'art reproduit la nature, c'est là son point de départ; il lui fait subir une transformation, c'est là son but. Comment le poète élèvera-t-il dans la sphère idéale les caractères empruntés à l'observation? Deux conditions différentes lui sont imposées.

En premier lieu, il n'oubliera pas que son personnage est un être complet, une intelligence qui se rend compte de ses actions. La poésie a pour instrument la parole humaine; or le discours est l'acte de l'esprit qui, se repliant sur lui-même, se sonde et s'examine. Les personnages du drame raisonnent leurs passions parce qu'ils les rattachent à l'ensemble de la vie spirituelle. Telle est l'origine de la tirade et des monologues: ils servent à donner au caractère l'étendue et la profondeur. Cette partie du drame a été traitée par les Grecs avec une admirable perfection; leurs œuvres offrent des modèles excellents. On a reproché à la scène française d'avoir fait abus de la rhétorique. La critique n'est point sans fondement; mais lorsque, pour éviter cet extrême, on a voulu ôter aux caractères la fa-

culté de se déployer à l'aise; lorsque, vantant outre mesure un procédé dont Shakespeare se sert dans quelques rares occasions et à certains moments critiques[1], on a réduit l'acteur à s'exprimer par monosyllabes, on est tombé dans un extrême encore plus vicieux. C'était dégrader la poésie, c'était substituer l'interjection, le cri aux libres manifestations de la pensée humaine.

Une seconde condition, c'est la persistance du caractère; nous ne devons jamais oublier que nous avons sous les yeux une individualité spéciale. Quelle que soit la multitude des pensées et des sentiments qui se pressent dans l'âme du personnage, ils seront reliés par un trait principal. Fidèle à elle-même, l'individualité se trahira sans cesse; l'unité du caractère luira à travers le tissu flottant et varié des impressions[2].

Ces deux conditions semblent s'exclure ; et pourtant l'une et l'autre sont indispensables. Un caractère sans persistance et sans fermeté est une froide abstraction ; un personnage à vues bornées est d'un prosaïsme vulgaire. La difficulté n'est point insurmontable, Shakespeare et Racine l'ont prouvé.

La conception des caractères, telle est la pierre de touche qui nous servira à reconnaître le véritable poète. Soumettons Voltaire à l'épreuve, et examinons quelques-unes des figures qu'il a dessinées.

Nous rencontrons d'abord sur notre chemin une œuvre qui inaugure pour Voltaire l'ère des grands succès, la plus originale sinon la meilleure de ses tragédies, *Zaïre*. A son

[1] Par exemple dans la scène entre Macbeth et Lady Macbeth, un moment avant l'exécution du crime. On comprend qu'alors les mots entrecoupés et les paroles brèves soient à leur place.

[2] Sous ce rapport, le caractère de Phèdre est admirable.

retour d'Angleterre, plein des images d'indépendance qu'il avait contemplées sur le théâtre de Londres, il avait dérobé une corde à la lyre du vieux Corneille, et raconté l'héroïsme de Brutus. Mais l'heure n'était pas propice à ces vigoureux élans; d'ailleurs, malgré tous les soins que prit Voltaire pour atténuer l'austérité du sujet, il n'était point à l'aise dans les hautes régions du sublime. *Brutus* fut assez médiocrement accueilli. On reprochait à Voltaire de n'être point assez tendre; on l'engagea à donner plus de place aux douces émotions et à peindre les faiblesses du cœur. On devine d'où partit l'observation. Voltaire comprit, il se rendit aux vœux du beau sexe, et fit acte de courtoisie en composant *Zaïre*. Les dames ne furent point ingrates, et leurs larmes assurèrent au poète un beau triomphe.

Voltaire ne fut point économe de ses ressources: il fit tout son possible pour donner à son poème un cachet original. Tableaux historiques, récits émouvants, tourments du cœur, angoisses de la conscience, luttes de la religion et de la nature, tous les ressorts furent mis en jeu. Il comptait sur la nouveauté du spectacle pour recueillir les suffrages universels: « Je veux, écrit-il à un de ses amis [1], qu'il n'y ait rien de si turc, de si chrétien, de si amoureux, de si tendre, de si furieux que ce que je versifie à présent pour leur plaire.... Ou je suis fort trompé, ou ce sera la plus singulière que nous ayons au théâtre. Les noms de Montmorency, de Saint-Louis, de Saladin, de Jésus et de Mahomet s'y trouveront. On y parlera de la Seine et du Jourdain, de Paris et de Jérusalem. On aimera, on baptisera, on tuera; et je vous enverrai l'esquisse dès qu'elle sera brochée. »

[1] A Monsieur de Formont. *(Correspondance générale.)*

Il écrit encore au même :

« J'ai enfin tâché de peindre ce que j'avais depuis si longtemps dans la tête, les mœurs turques opposées aux mœurs chrétiennes, et de joindre dans un même tableau ce que notre religion peut avoir de plus imposant et même de plus tendre avec ce que l'amour a de plus touchant et de plus furieux. »

Zaïre consiste dans la réunion de deux pièces dont la première est un drame de famille qui pourrait s'intituler : *La jeune fille perdue et retrouvée* [1], et dont le héros principal est Lusignan. L'autre est l'*Othello* de Shakespeare, adouci et accommodé à la galanterie française. Le personnage qui sert de trait d'union entre ces deux fragments est l'infortunée Zaïre, dont les malheurs ont arraché tant de larmes.

On a souvent fait ressortir la beauté du caractère de Lusignan ; ces éloges sont mérités. C'est une émouvante figure que celle de ce vieillard accablé par les douleurs de la prison et de l'exil, et disant d'une voix affaiblie :

Du séjour du trépas quelle voix me rappelle ?
Suis-je avec des chrétiens ? Guidez mes pas tremblants ;
Mes maux m'ont affaibli plus encor que les ans.

Malgré ses longues épreuves il est resté fidèle à la religion de ses pères ; il ne démentira point son illustre origine ; prince du sang des rois qui ont régné dans la Ville Sainte, il n'aspire à d'autre couronne qu'à celle du martyre. Un moment, il est vrai, retrouvant sa fille Zaïre, il jette un regard moins distrait sur les choses d'ici-bas, et sourit à ce rayon de bonheur qui vient illuminer ses cheveux blancs. Mais cet instant de joie est passager : une pensée affreuse assombrit soudain ses traits. Si sa fille était

[1] Ou, comme le disait une spirituelle actrice à Voltaire, que cette saillie irrita très fort : *La procession des captifs.*

perdue sans retour au moment même où il la retrouve! si elle n'appartenait plus au Dieu pour lequel il a souffert avec tant de courage! Le trouble de Zaïre lui révèle la triste vérité; et c'est assurément une grande désolation pour le vieillard au bord de la tombe. Puisant alors une nouvelle énergie dans sa foi profonde, il prononce la belle invocation :

> Mon Dieu, j'ai combattu soixante ans pour ta gloire, etc.

Et quelle expression de gratitude vient encore illuminer ses traits, lorsque sa fille, touchée de cette grande douleur, déclare qu'elle renonce à jamais à ses erreurs :

> Dieu ! reçois son aveu du sein de ton empire !

On reconnaît dans ces passages le souffle de Corneille; Lusignan est de la même famille que ce Polyeucte qui, jaloux de rendre au ciel une épouse bien-aimée, disait dans sa prison :

> Mon Dieu ! de vos bontés il faut que je l'obtienne;
> Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne.

Lusignan est une création vraiment belle; malheureusement, après avoir entouré cette figure d'un tel éclat, Voltaire l'abandonne. Il est vrai que, Lusignan ayant retrouvé ses enfants et ramené sa fille à la foi, son rôle est fini; il s'agit maintenant de tout autre chose, d'Orosmane et de ses soupçons jaloux. Aussi Voltaire, fort embarrassé de son personnage, le fait mourir au bout de deux actes. Un écrivain hollandais peu connu[1] a refait *Zaïre* en conservant fidèlement la première donnée de Voltaire. La conversion de la jeune fille forme le nœud de la pièce. Dès qu'elle a embrassé la religion chrétienne, Orosmane, fidèle à son caractère généreux et prouvant une fois de plus qu'il sait

[1] Duim, *Zaïre, bekeerde Turkinne.* — Treurspel, Amsterdam 1745.

effacer en générosité même des chevaliers chrétiens, renonce à Zaïre, la rend à sa religion et à sa famille, et renvoie les captifs sans rançon en les comblant de biens. Lusignan meurt de joie et la pièce finit. La tragédie de ce brave Hollandais me paraît devoir être médiocrement intéressante; pourtant il n'a fait que mener consciencieusement à sa fin naturelle le thème indiqué par Voltaire.

L'auteur de *Zaïre* écrivait: « J'ai enfin osé traiter l'amour, mais ce n'est pas l'amour galant et français. » Lessing s'élève contre cette prétention; il dit que Voltaire entendait à merveille le *style de chancellerie* de l'amour, et il ajoute que le meilleur chancelier ne sait souvent pas un mot des secrets de son gouvernement. Le critique a raison à l'égard d'Orosmane; je le trouve trop sévère pour Zaïre. Sans doute elle ne connaît pas le langage naïf et passionné de Juliette; elle ne dirait point comme celle-ci: « Ma tendresse est sans bornes comme l'Océan, mon amour est profond comme lui; plus je te donne, plus je m'enrichis; l'un et l'autre est infini [1]. » Mais les précautions et les détours dont elle se sert pour exprimer son affection sont empreints d'une grâce qui, sans doute, exclut la naïveté, mais qui n'en a pas moins son charme; on aime cette réserve et cette délicatesse qui conviennent à une jeune fille. Il faut oublier, il est vrai, que Zaïre, séparée de sa famille dès sa naissance, n'est pas sortie du sérail, et que cette délicatesse est au moins singulière chez une jeune fille élevée à la turque. N'insistons pas trop sur cette observation, l'imagination peut bien faire ce léger effort. Le caractère

[1] My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep; the more I give to thee
The more I have; for both are infinite.
(Acte II, scène 2.)

étant donné, il se soutient; et il y aurait mauvaise grâce à refuser de prêter l'oreille aux intonations voilées d'un sentiment qui, même lorsqu'on lui fait tort, ne se trahit qu'à regret:

J'ignore si le ciel, qui toujours m'a trahie,
A destiné pour vous ma malheureuse vie.
Quoi qu'il puisse arriver, je jure par l'honneur
Qui, non moins que l'amour, est gravé dans mon cœur,
Je jure que Zaïre, à soi-même rendue,
Des rois les plus puissants détesterait la vue;
Que tout autre, après vous, me serait odieux.
Voulez-vous savoir plus, et me connaître mieux?
Voulez-vous que ce cœur, à l'amertume en proie,
Ce cœur désespéré devant vous se déploie?
Sachez donc qu'en secret il pensait malgré lui
Tout ce que devant vous il déclare aujourd'hui;
Qu'il soupirait pour vous avant que vos tendresses
Vinssent justifier mes naissantes faiblesses;
Qu'il prévint vos bienfaits, qu'il brûlait à vos pieds,
Qu'il vous aimait enfin, lorsque vous m'ignoriez;
Qu'il n'eut jamais que vous, n'aura que vous pour maître.
J'en atteste le ciel, que j'offense peut-être;
Et si j'ai mérité son éternel courroux,
Si mon cœur fut coupable, ingrat, c'était pour vous [1].

On s'est demandé comment Zaïre pouvait sacrifier son amour à une religion qu'elle connaît à peine. Son attachement à la foi chrétienne, qu'elle vient de confesser à la suite de l'émotion causée par la douleur de son père, a paru peu justifié et peu propre à servir de contre-poids à sa passion pour Orosmane. Geoffroy, qui se sert à l'égard de Zaïre d'expressions assez cavalières, s'étonne que *cette petite fille* fasse tant de façons. Il est vrai que Voltaire a donné prise à l'objection en mettant dans la bouche de Zaïre ces très philosophiques paroles :

Je le vois trop : les soins qu'on prend de notre enfance
Forment nos sentiments, nos mœurs, notre croyance.
J'eusse été près du Gange esclave des faux dieux,
Chrétienne dans Paris, musulmane en ces lieux [2].

[1] Acte IV, scène 7.
[2] Acte I, scène 1.

Néanmoins la critique est injuste: la lutte se comprend; un intérêt réel résulte de ce combat entre l'amour et des obligations d'un autre ordre. La religion est représentée aux yeux de Zaïre par un père qui, au moment d'expirer, a rendu grâce au ciel de ce que sa fille est sauvée, par un frère qui la menace de l'infamie, si elle viole sa promesse. Les liens qui rattachent la jeune fille à ces êtres chéris sont assez puissants pour que sa souffrance soit cruelle et qu'elle n'ose les rompre [2]. Nous ne voulons donc pas reprocher au poète d'avoir surpris notre pitié; nous serions plutôt disposé à trouver qu'il la met à une trop rude épreuve. Car cette jeune Zaïre, si intéressante par ses bons sentiments, si attachée aux devoirs de la piété filiale, meurt tristement, victime d'une fatale méprise. Mais, dira-t-on, il fallait peindre la jalouse fureur d'Orosmane; il était donc essentiel que Zaïre fût perdue au moindre soupçon. Un sultan, un despote ne se donne point la peine d'examiner les choses à loisir.

Un sultan peut-être, mais Orosmane! Par le fait, les Turcs de Voltaire ne sont pas plus turcs que ses Chinois ne sont chinois. Orosmane parle de son sérail et de ses gardes, il est coiffé d'un turban, mais c'est là tout; du reste il n'a rien d'un despote de l'Orient. C'est un chevalier courtois, généreux envers les prisonniers, et fort empressé auprès de sa fiancée, à laquelle il débite de fort jolis madrigaux. Peu soucieux des priviléges attachés à la grandeur suprême, il ne s'en souvient que pour en faire hommage à la jeune chrétienne :

> Je vais donner une heure aux soins de mon empire,
> Et le reste du jour sera tout à Zaïre.

[1] Voir acte III, la scène 4[me], entre Zaïre et Nérestan.

Accordons que Voltaire avait le droit de peindre un chevalier français revêtu de la pourpre des sultans; comment expliquer alors l'acte de brutalité par lequel il immole Zaïre contre toute raison?

Mais Othello? Ah, c'est tout autre chose. Le Maure ne se pique point de tant de délicatesse; il n'a rien de séduisant; c'est un parvenu, un barbare que son intrépidité seule a élevé aux honneurs: « Mon langage est rude, dit-il aux sénateurs vénitiens; je ne sais point parler le langage de la courtoisie; pendant sept ans ces bras ont continuellement porté les armes et se sont endurcis dans les champs de bataille. Je ne sais rien des choses de ce monde; je ne connais que le tumulte de la mêlée[1]. » Ses traits rudes, son teint bruni par le soleil africain dénotent son origine barbare. Evidemment il est placé dans une certaine position d'infériorité à l'égard des habitants de l'élégante Venise; pourrait-il lutter d'amabilité avec un jeune Vénitien, comme le séduisant Cassio, par exemple? Il n'oublie point tout cela, et son amour-propre prendra facilement l'alarme. Puis Desdemona tombe dans un piége adroit, préparé avec une habileté infernale par le rusé Jago, tandis que le Corasmin de Voltaire est le plus insignifiant de tous les confidents de tragédie. Jago a bien soin de rappeler à Othello qu'un jour Desdemona a abandonné sans hésitation ses devoirs de jeune fille; serait-il surprenant, insinue-t-il, qu'elle fût infidèle à ses devoirs d'épouse? Le fait est certain, Othello ne peut en douter. Il était présent lorsque, devant le Sénat assemblé, Desdemona a déclaré, malgré les supplications de son père, que sa destinée était irrévocablement attachée à celle du Maure. Cet événement, dont le poète nous a

[1] Acte I, scène 3.

rendus témoins [1], tout en motivant la précipitation d'Othello, nous permet d'envisager la catastrophe finale sous un aspect que n'offre point le dénouement malheureux de *Zaïre*. Quoique Desdemona n'ait point trahi la fidélité conjugale, elle n'est pas sans faute. Dans les regards irrités du Maure on peut lire encore l'arrêt de la justice, la sentence d'expiation que le poète tragique montre suspendue sur la tête de ses victimes, atténuant ainsi le caractère violent de la catastrophe sanglante [2]. Le sort de la *vertueuse* Zaïre est triste, celui de Desdemona est vraiment tragique.

Rien n'excuse la brutalité d'Orosmane. Il est jeune, beau, spirituel; quel rival pourrait-il craindre? D'où viennent ses soupçons jaloux? De ce que Zaïre a demandé un délai avant de se rendre à l'autel; mais justement ces hésitations, cet embarras de la jeune fille devraient lui faire comprendre qu'il y a là-dessous un mystère. Et ce billet équivoque, car encore ici c'est un billet qui amène la catastrophe, ne demandait-il pas à être expliqué? Dans de telles occurences, l'offensé ne se donne-t-il pas le plaisir de confondre l'infidèle? Comme Racine est plus vrai! Roxane a entre les mains un billet bien plus clair; elle ne peut plus concevoir de doutes sur la trahison de Bajazet; cependant elle n'accepte point immédiatement la vengeance que lui propose le visir:

Non, Acomat,
Laissez-moi le plaisir de confondre l'ingrat.
Je veux voir son désordre et jouir de sa honte:
Je perdrais ma vengeance en la rendant si prompte [3].

[1] Acte I, scène 3.

[2] Shakespeare rappelle cette idée après l'accomplissement de la catastrophe; il met les vers suivants dans la bouche de Gratiano:

Poor Desdemona, I am glad thy father's dead.
Thy match was mortal to him and pure grief
Shore is old thread in twain.

[3] Acte IV, scène 7.

Et pourquoi ce soin? C'est qu'elle espère en secret que Bajazet se justifiera; elle ne renoncera à tout espoir qu'à la dernière extrémité. Un cœur vraiment épris entrevoit toujours une lueur d'espérance. Ainsi pensait Racine; ne connaissait-il pas les secrets de la passion, le poète qui fait dire à Britannicus consterné par la trahison de Junie:

> Non, je la crois, Narcisse, ingrate, criminelle,
> Digne de mon courroux; mais je sens, malgré moi,
> Que je ne le crois pas autant que je le doi:
> Dans ses égarements mon cœur opiniâtre
> Lui prête des raisons, l'excuse, l'idolâtre [1].

Le caractère d'Orosmane est froid; sa vengeance est un acte de démence que rien ne justifie. Le sultan de Voltaire a un rôle convenable comme personnage secondaire dans la première partie de l'œuvre; il n'est pas capable de soutenir le poids de la seconde. Voltaire, rivalisant avec Shakespeare, s'est chargé d'une tâche au dessus de ses forces.

Comment donc expliquer le succès de la pièce? Il est dû tout entier au rôle de Zaïre. C'est elle qui fit verser tant de pleurs, à Paris comme à Lausanne, où Voltaire fut témoin de l'effet de sa tragédie. Les dames de Lausanne apportèrent aussi leur tribut d'attendrissement, de sorte que Voltaire charmé écrivit à notre sujet ces lignes flatteuses: « On croit chez les badauds de Paris que toute la Suisse est un pays sauvage. On serait bien étonné si l'on voyait jouer *Zaïre* à Lausanne mieux qu'on ne la joue à Paris; on serait bien plus surpris de voir deux cents spectateurs aussi bons juges qu'il y en ait en Europe. Les acteurs se sont formés; ce sont des fruits que les Alpes et le Jura n'avaient point encore portés. César ne prévoyait pas, quand il vint ravager ce coin de terre, qu'on y aurait un jour plus d'esprit qu'à Rome. »

[1] Acte III, scène 7.

Le pinceau de Voltaire était-il peu propre à revêtir ses figures de tons plus fermes? n'a-t-il point abordé des sujets où les âmes déploient toute leur énergie? Il possédait trop l'instinct de son art pour méconnaître les ressources qu'offre au poète dramatique la peinture d'un caractère vigoureusement trempé. Nous l'avons dit, c'est dans l'histoire romaine que de tels caractères se meuvent le plus à l'aise. Là, ils trouvent une atmosphère propice; là, ils peuvent étaler leur grandeur imposante ou sublime. Le champ avait été exploité; mais il restait encore amplement à glaner, même après Corneille. Il n'est pas difficile de reconnaître dans le théâtre de Voltaire une certaine affection pour les formes et les allures républicaines. Çà et là on rencontre certains termes qui, plus tard, feront partie du vocabulaire des Constituants et des Girondins. Napoléon n'aimait point Voltaire: ces souffles précurseurs de l'esprit républicain déplaisaient fort au despote. Le consul Brutus avait des mots désagréables à l'oreille de César; il était le malvenu à dire en son langage austère:

> Donne ton sang à Rome et n'en exige rien;
> Sois toujours un héros; sois plus, sois citoyen.

Ce n'est pas que Voltaire eût du sang républicain dans les veines: sa nature, ses goûts, sa naissance le rapprochaient beaucoup plus des idées opposées. Son enthousiasme pour Louis XIV, dont il raconta le règne sur le ton du panégyrique, n'est point d'un tribun. L'auteur du *Mondain* ne pouvait guère avoir une sympathie bien profonde pour les mœurs austères de Sparte. Ce rôle allait beaucoup mieux au plébéien Rousseau. C'est surtout par leur côté négatif que Voltaire exploita les idées républicaines. Il convenait à son système d'opposition universelle de dire quelque peu leur fait aux tyrans et de lancer quelques flè-

ches contre le pouvoir absolu, tout en restant dans les limites convenables à l'ami du roi de Prusse. Des tragédies inspirées par la Rome républicaine, trois sont restées: *Brutus, la Mort de César* et *Rome sauvée.*

A certains égards, *Brutus* est une des meilleures de son répertoire. L'action est simple et la marche en est naturelle; il n'y a pas de machines et peu d'incidents romanesques. En revanche, on n'y trouve guère le germe d'un développement dramatique; on regrette l'absence de mouvement; c'est une suite de discours. L'intérêt de l'œuvre est médiocre. Le conjuré principal, Titus, le fils de Brutus, est un jeune homme poussé par le seul mobile de la vanité blessée, et l'instrument docile de l'ambassadeur de Porsenna et d'un intrigant sans portée, Messala. Son amour pour la jeune fille dont l'influence l'entraîne à une démarche décisive, n'est pas de nature à lui attirer nos sympathies. Tullie ne ressemble à l'Emilie de Corneille que par la situation. Mais elle ne possède point l'héroïque impétuosité de l'*adorable furie.* Emilie du moins a son père à venger; elle peut invoquer, pour réveiller le courage faiblissant de Cinna, la foi aux serments. Mais Tullie, qui n'est inspirée que par un vain orgueil de famille, et qui, exposant Titus à la mort et au déshonneur, l'excite contre son père, la patrie et les lois, mérite fort peu notre intérêt.

C'est donc à Brutus de soutenir tout le poids de l'œuvre, et, en effet, l'expression de cette figure est imposante. Mais Brutus ne prend aucune part à l'intrigue; les menées des conspirateurs, la séduction dont Titus est le but et la victime, tout cela lui échappe. En face des événements il reste immobile, son rôle est passif. Ce n'est qu'à la fin, au moment où, le complot étant découvert, le dénouement s'approche, qu'il sort de son inaction. Alors le personnage

grandit, ses traits deviennent sublimes. Il va nous montrer le triomphe de l'héroïsme sur les affections naturelles, les liens de la famille violemment rompus, une sublime offrande apportée sur l'autel de la patrie, et nous applaudissons à la résurrection des personnages du vieux Corneille, de ces fiers Romains dont l'un disait :

Albe vous a nommé, je ne vous connais plus.

Brutus est soumis à une rude épreuve. Le Sénat lui confère le droit de prononcer sur le sort de son fils, tout en lui faisant entrevoir clairement que nul ne serait surpris si l'indulgence paternelle faisait valoir ses droits.

PROCULUS.

Qu'il soit coupable ou non de ce complot funeste,
Le Sénat indulgent vous remet ses destins :
Ses jours sont assurés, puisqu'ils sont dans vos mains.
Vous saurez à l'Etat conserver ce grand homme ;
Vous êtes père, enfin.

BRUTUS.

Je suis consul de Rome.

Le mot est digne de Corneille. Et cependant le vieil Horace n'a été ni égalé, ni surpassé. Lorsqu'il prononce le *Qu'il mourût!* l'austère Romain parle en son propre nom, et ses paroles sont dictées par un sentiment dont il prend sur lui seul la responsabilité. Mais Brutus parle au nom de la loi; il est magistrat. Cette distinction n'est point subtile; elle atteint le fond du caractère. Brutus n'est pas libre, il obéit. Lui aussi est frappé par le glaive de la loi, le coup l'atteint dans la personne de son fils. Il ne s'y soustraira point, parce que, magistrat intègre, il ne veut pas que l'autorité des lois soit lésée. Mais le coupable n'est qu'un jeune imprudent égaré par les séductions. Le magistrat ayant fait son devoir, le père prend à son tour la parole,

et, laissant un libre cours à ses propres sentiments, il prononce l'absolution[1].

La scène est belle, la situation est touchante; mais est-elle bien en accord avec l'inflexible austérité que le poète a voulu nous faire admirer? ne sommes-nous pas brusquement transportés dans un tout autre ordre de sentiments? Il me semble, et, après cette effusion de tendresse où la nature a repris ses droits, je ne comprends plus bien le beau vers qui termine la pièce, la réponse de Brutus à l'envoyé chargé de lui annoncer que l'arrêt suprême a reçu son exécution:

Rome est libre, il suffit: rendons grâces aux dieux!

Mais voici maintenant un conspirateur d'une tout autre nature. C'est le républicain Brutus, l'adversaire du dictateur César. Il voit avec indignation que les enseignements des ancêtres sont oubliés, que l'esprit de liberté et d'indépendance se retire peu à peu. Il se lève pour ranimer la flamme éteinte et réveiller les cœurs endormis dans la servitude. Que les Romains rougissent de leur lâcheté; qu'ils apprennent d'un disciple de Caton que toute la terre peut être subjuguée, sauf l'âme d'un citoyen libre.

Tous les éléments sont réunis pour imprimer à un tel caractère la couleur tragique. Il intéresse parce que toute âme forte nous plaît, parce qu'il agit sous l'influence de motifs élevés; il nous fait trembler, parce que la lutte est terrible et qu'elle ne peut finir que par une catastrophe.

Or, qu'a fait Voltaire? Il avait sous les yeux le modèle de Shakespeare, et cependant il n'a pas jugé que l'attente d'un grand événement, que l'admiration et la terreur fussent des ressorts suffisants. Il lui fallait des scènes tou-

[1] Acte V, scène 7.

chantes; il s'est donné pour tâche d'affaiblir l'énergie de son conjuré, et il a pleinement réussi. Mettant à profit un fait mentionné dans une relation historique, il nous initie au secret d'une découverte à la suite de laquelle les relations du républicain et du dictateur changent complètement de nature: Brutus est le fils de César. A notre avis, cette invention est extrêmement malheureuse. Brutus perd tous ses droits à notre admiration. Nous nous attendions à assister au développement continu d'une âme forte; à la place nous ne voyons plus que les angoisses d'un esprit flottant et irrésolu, et le mécompte est grand.

Et le César de Voltaire, est-ce bien le maître du monde, le dictateur enivré de ses triomphes, et montant au Capitole au bruit des applaudissements annonçant que la république vient d'expirer? Non, il n'a point la main assez vigoureuse pour exécuter les grands desseins que lui prête l'auteur; une superbe fierté ne brille point dans ses yeux; on cherche en vain sur son front l'auréole majestueuse; ses ennemis osent soutenir ses regards; ils lui parlent avec hauteur et sans trembler, et c'est à peine s'il ose répondre. César s'oublie; il ne sait plus commander; ses traits ne respirent que la mansuétude. César, a dit Laharpe, est le plus *aimable* des tyrans. Laharpe a raison, mais est-ce un éloge? ou n'est-ce pas plutôt la plus amère des critiques?

Et cependant le sujet n'était pas stérile; voyez ce qu'en a fait Shakespeare:

Nous sommes à Rome; c'est jour de fête; la foule se presse dans les rues; le nom de César est dans toutes les bouches. Le peuple attend avec impatience l'arrivée du cortége triomphal. C'est un spectacle qu'il aime; car, ainsi raconte un des curieux, il n'y a pas bien longtemps que la même foule inondait les places publiques pour saluer Pom-

pée, et ses acclamations faisaient trembler le Tibre dans son lit. Mais la fortune a trahi Pompée. Aujourd'hui son rival a son tour. Le char du triomphateur fend les flots vivants. A peine entendons-nous sortir quelques mots de la bouche du dictateur absorbé dans ses pensées. Quelqu'un l'a interpellé dans la foule: « Prends garde aux ides de Mars! » a crié une voix inconnue. Ces paroles étranges ont frappé son oreille, mais ce n'est point le moment de chercher le mot de cette énigme. Et César, que cet incident a arraché un instant à sa contemplation muette, passe insoucieux.

Deux hommes se tiennent à l'écart et ne participent point à l'allégresse générale; l'un et l'autre s'indignent des adulations de la foule. Cassius, impétueux et téméraire, déclare hautement ses projets de conspiration; Brutus, silencieux et concentré, répond à peine à ses ouvertures. Il répugne à se trahir; cependant il en dit assez pour que nous entrevoyions ce qui se passe dans son âme. Une pensée hardie vient d'y germer, elle croîtra rapidement.

En effet, bientôt il est décidé, et nous commençons à trembler pour César. Brutus a pourtant hésité; son cœur est troublé par les angoisses d'une lutte intérieure, car il s'agit de frapper un coup terrible: « Entre le moment où une action est conçue pour la première fois et l'exécution, le temps intermédiaire ressemble à un spectre, à un cauchemar affreux [1]. » Ses hésitations, nous les comprenons, et nous suivons avec anxiété cette crise intérieure. Car Brutus n'a pas de haine personnelle à l'égard de César: il n'en veut qu'à la tyrannie, et quand les conjurés proposent d'envelopper dans la vengeance tous les amis du dictateur,

[1] Acte II, scène 1.

Brutus s'y oppose énergiquement: « Caïus, soyons sacrificateurs et non bouchers; nous en voulons à l'âme de César, et dans l'âme de l'homme il n'y a pas de sang. Plût aux dieux que nous pussions atteindre son esprit sans toucher à son corps! Mais malheureusement le corps doit saigner pour l'âme. »

Les ides de Mars sont arrivées; tout est prêt; les conjurés sont décidés; les éloquentes supplications de Portia, dans la belle scène que l'on connaît[1], sont impuissantes à arrêter le torrent. Nous avons vu César de loin dans le premier acte; maintenant nous pouvons le contempler de plus près. Shakespeare ne permet point à ses conjurés de discuter longuement avec César, et, plus habile que Voltaire, il a évité ces entretiens réitérés et choquants de la victime avec ses meurtriers. Il a compris qu'au moment même où les éléments ennemis seraient en présence, l'orage devait éclater.

La nuit a été triste et sombre; les présages sont menaçants. De funestes pressentiments assiégent Calpurnia; elle conjure son époux de ne point aller au Sénat, mais celui-ci répond avec un suprême dédain pour les craintes puériles: « Le danger sait bien que César est plus dangereux que lui; nous sommes deux lions, tous deux de même race; mais je suis le plus vieux et le plus terrible. César ira au Sénat[2]. »

L'œuvre des conjurés est accomplie; Rome est stupéfaite de tant d'audace. On se rassemble autour du corps de César. Le peuple veut être instruit des motifs qui ont poussé à cet acte inouï; il faut que les meurtriers rendent compte

[1] Acte II, scène 1.
[2] Acte II, scène 2.

de leurs intentions. Brutus monte à la tribune; il déclare que César était traître à la patrie, que sa mort délivre les Romains de l'esclavage, et ses paroles sont accueillies par les acclamations de la foule [1] :

Vive Brutus! — Ramenons-le chez lui en triomphe. — Suspendons son image à côté de celles de ses aïeux.— *Faisons-le César.*

Tout à coup on aperçoit dans la foule Marc-Antoine. Que pense-t-il de cet événement? La multitude est curieuse de le savoir. Marc-Antoine, montez à la tribune! lui crie-t-on de toutes parts. L'ami du dictateur obéit. Il commence par louer les conjurés de leur patriotisme; il déclare que si, en effet, César était un tyran, il méritait la mort. Or Brutus est un homme d'honneur, il ne peut s'être trompé. Qu'il soit permis cependant à un ami de la victime de prononcer quelques paroles de regret: César était un grand capitaine; il aimait son peuple; jadis il était l'idole des Romains. La voix de l'orateur est altérée par l'émotion; la foule est touchée de cette profonde douleur, elle écoute avec attention, et déjà elle a oublié Brutus.

Pauvre homme! ses yeux sont rougis par les larmes. — Marc-Antoine est le plus honnête homme de Rome. — Silence! il veut encore parler.

Antoine descend de la tribune et se dirige vers le corps de César; la foule s'écarte pour lui faire place, puis elle forme un cercle autour du corps. Alors, laissant à sa douleur un libre cours, l'orateur s'écrie :

« Que celui qui a des larmes les laisse couler en abondance. Vous connaissez ce manteau. Je me rappelle le jour où César le porta pour la première fois. C'était par une

[1] Acte III.

belle soirée d'été; il venait de vaincre les Nerviens. Voyez, ici il a été percé par le fer de Casca; voici le coup de Brutus, de Brutus qu'il aimait tant. Voyez, le sang s'est précipité à l'ouverture comme pour voir si c'était vraiment Brutus qui frappait. Dieux! vous savez comme il l'aimait. De tous les coups ce fut le plus cruel. Lorsque le noble César vit le bras de Brutus levé sur lui, ses forces l'abandonnèrent; l'ingratitude lui causa une douleur plus poignante que la trahison, et il tomba au pied de la statue de Pompée. O citoyens, quel affreux malheur! Il nous frappe tous, vous et moi. Vous pleurez! je vois votre émotion; ce sont de nobles larmes! Bonnes âmes, l'aspect de ce manteau transpercé vous arrache des pleurs. Regardez, c'est bien lui, c'est son corps percé de coups. »

Et la multitude répond en gémissant:

O spectacle affreux! — Noble, noble César! — Jour de deuil! — Infâmes et traîtres! — O sanglante image! — Courons le venger.

Voltaire a imité ces scènes incomparables; il n'a réussi qu'à en faire une pâle copie. Le tumulte du forum, les fluctuations de la multitude, ces tableaux frappants de vérité et de pittoresque sont réduits à des proportions mesquines. On cherche en vain dans *la Mort de César* la haute inspiration du poète anglais. On rencontre dans l'œuvre de Voltaire de beaux vers, des passages éloquents, des discours qui ne manquent point de vivacité; mais l'ensemble est froid et décoloré.

Nous ne nous arrêterons pas sur la tragédie intitulée *Rome sauvée*. C'est une collection de discours, ce n'est pas un poème. En général les personnages de Voltaire sont des parleurs intrépides; ils n'engagent pas de dialogues, ils s'adressent des harangues; ils ne se répondent pas, ils

se réfutent. On cherche en vain dans son théâtre ces dialogues serrés où la pensée succède à la pensée, où le vers est l'écho du vers, et que Corneille entend si bien.

Voltaire, qui s'avise parfois de s'ériger en moraliste sévère, blâme ses prédécesseurs d'avoir affaibli le poème tragique en donnant à l'amour une trop grande place; il prétend qu'ils ont épuisé ce thème jusqu'à la satiété et choqué le bon sens par l'introduction forcée de ce sentiment dans des sujets qui ne le comportaient point. Lorsqu'il commente Corneille, il ne lui passe aucune scène de galanterie maniérée ou inopportune. Il est vrai qu'il a beau jeu. Tout en professant une grande admiration pour Racine, il insinue parfois, cachant l'aiguillon au milieu des fleurs, que Racine a manqué de vigueur, qu'il n'a pas su s'élever au-dessus des sentiments tendres, et qu'en sacrifiant au goût du temps avec une trop grande complaisance, il avait perdu ses droits à la première couronne.

Que le reproche soit fondé, que les maîtres de la scène aient montré une prédilection trop marquée pour les doux propos et les fadeurs, c'est ce que nous ne contesterons pas. Voltaire a signalé le vice, et d'autres après lui ont répété son observation. Mais est-elle bien convenable dans la bouche de l'auteur de *Zaïre?* Il oubliait donc que lui aussi avait peint le prophète Mahomet et le conquérant Gengis-Khan *brûlés de ces feux* que l'on sait. D'ailleurs il ne suffit pas de prononcer le mot *scènes d'amour* pour condamner une œuvre tragique. Et Voltaire lui-même est bien obligé de l'avouer. L'amour intéresse; c'est un puissant ressort pour l'action; il possède donc les qualités nécessaires pour entrer dans les conceptions tragiques. Les anciens, il est vrai, n'avaient pas accordé une place impor-

tante à l'expression de ce sentiment. Cela tenait à leur manière d'envisager les relations des deux sexes et à la position inférieure de la femme dans la société antique. D'ailleurs il n'est point vrai que ce moyen dramatique leur ait totalement échappé. Il suffit de rappeler l'*Antigone;* n'oublions pas non plus que *Phèdre* est un sujet emprunté au théâtre de la Grèce. Néanmoins les poètes de l'antiquité préféraient peindre les affections de famille. En suivant leurs traces, Voltaire crut se rapprocher de la nature. On aimait beaucoup la *nature* au XVIII[e] siècle. Le mot se retrouve partout, et dans des acceptions très diverses; il n'a pas la même signification dans la bouche de Buffon, de Jean-Jaques et de Voltaire. Quel sens ce dernier y attachait-il? Entendait-il par là les sentiments qui naissent des relations établies par les liens du sang? Non, car si, dans la plupart des cas, l'emploi du mot est justifié, en mainte occasion le sens est plus étendu. Faut-il, comme Jean-Jaques, opposer la nature à la civilisation? Il ne le semble pas, car, selon Voltaire, la civilisation est fondée sur la nature.

Notre état a ses lois
Qu'il tient de sa *nature*[1].

Dirons-nous qu'il faut entendre par là les choses dans ce qu'elles ont d'essentiel, et, s'il s'agit de tragédie, l'homme tel qu'il est constitué moralement, tel qu'il se retrouve toujours, quelles que soient les différences établies par les temps, les civilisations, les nationalités? Alors pourquoi opposer la nature à l'amour? « Jamais, dit Voltaire, l'amour n'a fait verser autant de larmes que la nature; la route de la nature est cent fois plus sûre[2]. »

[1] *Brutus.*

[2] Préface de *Sémiramis.*

L'amour ne serait-il donc pas naturel? Dans certaines tragédies françaises peut-être. Voltaire se flatterait-il d'avoir découvert le premier que la poésie doit s'alimenter à la source vive des affections essentiellement humaines? Ne lui attribuons pas cette sotte prétention.

En somme, il ne paraît pas qu'il s'entendît fort bien lui-même. Tenons-nous-en à la première explication; le sens est plausible, il nous met sur la voie d'un filon nouveau exploité par Voltaire. Comme les anciens, il aurait donné un rôle plus important aux affections de famille. Interprétant le mot dans ce sens plus restreint, nous ne pouvons qu'applaudir à ses tentatives, et le féliciter de cette idée qui lui a inspiré son chef-d'œuvre, *Mérope*.

Le sujet de *Mérope* est ancien. Il avait été mis en œuvre dans une tragédie que les Grecs estimaient beaucoup, et qui très vraisemblablement était due à Euripide. Aristote la mentionne comme exemple de situation tragique, et Plutarque rapporte que, lorsque Mérope levait la hache sur son fils, il y avait dans le théâtre un frémissement universel, la foule craignant que Narbas n'accourût pas assez vite pour détromper la reine. Le poème dont l'argument a été conservé par le mythologue Hyginus, est perdu; Maffei voulut le rendre à la scène moderne.

Au XVIII[e] siècle une sombre nuée s'étendait sur l'Italie. Cette noble terre qui, allumant le flambeau de la renaissance, avait donné aux lettres le signal du réveil, semblait épuisée. Le temps n'était plus où les échos des Apennins répétaient les chaleureuses indignations de Dante et les chansons de Tasso. A cette aurore si brillante avait succédé un pâle crépuscule. Les invasions de l'étranger, les dissensions intestines désolaient ce malheureux pays, qui reçut en partage le don funeste de la

beauté, *il dono infelice di bellezza,* comme dit Filicaglia. Il semblait que la Muse italienne eût perdu toute vigueur. Les accents gracieux mais efféminés de Métastase ne rompaient le silence que pour témoigner de l'appauvrissement général de l'inspiration. Grande fut la surprise, lorsqu'on vit surgir sur la scène une œuvre plus virile. Elle était due au marquis de Maffei. Historien estimé, savant antiquaire, homme d'érudition et de goût, plutôt que poète de génie, il conçut le projet hardi de ressusciter l'œuvre perdue d'Euripide. La tentative fut couronnée d'un grand succès; on crut un moment à une seconde renaissance[1]. En Italie les applaudissements furent universels, et le bruit s'en répandit par delà les monts. Voltaire, qui n'aimait pas que d'autres occupassent trop longtemps l'attention publique, voulut aussi donner une *Mérope* à la scène française. Nous ne nous arrêterons point à la comparaison des deux pièces. Nous accordons à Lessing que Voltaire a emprunté à l'auteur italien le plan, les caractères et les situations, c'est-à-dire l'essentiel; qu'il n'a modifié que des points de détail; et en effet, il ne faut pas un grand effort d'imagination pour substituer une armure à l'anneau qui dans Maffei amène la reconnaissance. Nous reconnaissons encore avec le critique que dans les inventions tirées de son propre fonds, Voltaire n'a pas toujours eu la main très-heureuse, et nous protestons avec Lessing contre le procédé déloyal par lequel Voltaire, après avoir écrit une lettre courtoise à Maffei, s'adresse à lui-même sous le nom de La Lindelle une réponse dans laquelle on dit force impertinences à l'auteur italien. Toujours est-il que l'œuvre de

[1] On fit alors ce distique :

Cedite, Romani scriptores, cedite Graii;
Nescio quid majus nascitur OEdipode.

Voltaire est quelque chose de plus qu'une simple traduction. Du reste le critique allemand ne traite guère mieux Maffei, auquel il refuse très-catégoriquement la gloire d'avoir retrouvé une œuvre antique. Nous n'insisterons pas non plus sur les défauts de l'action. Ici encore nous avons les petits moyens, les coups du hasard, une série d'événements dont l'enchaînement n'est pas toujours clair. Nous avons déjà touché ce point, nous n'y revenons pas. Disons pourtant que les vices du plan choquent moins ici qu'ailleurs, parce que l'héroïne est une femme faible et malheureuse, et qu'un tel personnage n'est pas nécessairement appelé à dominer les événements et à les conduire d'une main ferme.

Mais Voltaire a peint avec une touchante vérité l'amour maternel dans ses anxiétés, dans son désespoir et dans ses joies. Au premier mot qui sort de sa bouche, Mérope trahit la pensée qui la poursuit :

Quoi ! Narbas ne vient point? reverrai-je mon fils ?

Le jour est arrivé où le peuple de Messène, par un acte solennel qui termine les guerres civiles, va décerner la couronne suprême. Mérope a des droits incontestables, mais elle n'y songe que pour les conserver à son fils :

J'ai supporté quinze ans mes fers et son absence ;
Qu'il règne au lieu de moi, voilà ma récompense !

Si Mérope témoigne tant d'intérêt à un jeune inconnu accusé d'un meurtre ; si elle est heureuse de découvrir dans ses paroles et dans ses traits l'expression de la candeur, c'est qu'elle pense à Egisthe, et qu'à ce souvenir une larme a mouillé sa paupière :

Tendons à sa jeunesse une main bienfaisante ;
C'est un infortuné que le ciel me présente :
Il suffit qu'il soit homme et qu'il soit malheureux.
Mon fils peut éprouver un sort plus rigoureux.

Il me rappelle Egisthe : Egisthe est de son âge ;
Peut-être, comme lui, de rivage en rivage,
Inconnu, fugitif, et partout rebuté,
Il souffre le mépris qui suit la pauvreté [1].

Et l'inconnu est digne de ces égards : ses réponses respirent l'innocence et la franchise du jeune âge. On reconnaît la touche gracieuse de Voltaire dans les jolis vers qu'il met dans la bouche d'Egisthe :

Si la vertu suffit pour faire la noblesse,
Ceux dont je tiens le jour, Polyclète, Siris
Ne sont pas des mortels dignes de vos mépris.
Le sort les avilit, mais leur sage constance
Fait respecter en eux l'honorable indigence.
Sous ses rustiques toits mon père vertueux
Fait le bien, suit les lois, et ne craint que les dieux [2].

Lessing a critiqué cette scène ; il ne comprend pas cette sollicitude de la reine à l'égard d'un inconnu, et la conduite de Mérope lui paraît étrange. Pourquoi, demande-t-il, cette sympathie extraordinaire pour un meurtrier à une époque de troubles où des actes de cette espèce ne devaient pas être chose inouïe ? pourquoi Mérope veut-elle l'interroger elle-même ? Il paraît que l'objection fut présentée de divers côtés, car Laharpe s'ingénie à trouver une explication à laquelle il eût mieux valu renoncer. Il est évident en effet que Mérope est sous l'impulsion d'un pressentiment indéfinissable, et, comme le remarque avec beaucoup de finesse Monsieur Saint-Marc Girardin, « ces pressentiments confus plaisent au spectateur, parce que entre une mère et son fils la puissance de l'affection est si forte, que nous ne pouvons pas croire que, dès qu'ils se rencontrent, même sans se connaître, ils ne soient pas secrètement avertis l'un et l'autre du lien qui les unit [3]. »

[1] Acte II, scène 2.
[2] Acte II, scène 2.
[3] *Cours de littérature dramatique.*

Mais voici un défaut plus grave, le seul que nous découvrions dans ce caractère d'ailleurs si bien tracé. Que Mérope, à la nouvelle de la mort de son fils, soit exaspérée; que, dans le premier moment de fureur, trouvant inopinément le prétendu coupable endormi, elle saisisse une arme et lève le fer sur le jeune homme, cela se conçoit: telle était vraisemblablement la scène du drame antique qui faisait une si vive impression. Mais que la Mérope de Voltaire, cette femme d'une sensibilité si délicate, exige de Polyphonte que l'honneur du coup mortel lui soit réservé; que, froidement et avec pompe, elle vaque aux apprêts de sa vengeance, c'est là un trait qui nous confond, et nous ne pouvons pas trouver que Lessing soit trop sévère en appliquant à Mérope l'épithète de *cannibale* [1]. Mais la suite de l'œuvre rachète cette faute. La scène de la reconnaissance est très-dramatique; nous aimons à voir les hésitations de Mérope, ses questions redoublées, ces pressentiments de la vérité qui, semblables à des éclairs, viennent luire à ses yeux pour disparaître soudain. Ainsi l'attention est habilement tenue en suspens et l'émotion croît par degrés. Nous admirons sans réserve, et d'autant plus que Voltaire a tout l'honneur de l'invention, la scène où Mérope, passant de la joie à une suprême angoisse, trahit son

[1] Pourquoi est-elle si avide de sang? Il a tué son fils: bien; que dans sa première ardeur elle fasse du meurtrier ce qu'elle veut, je lui pardonne: elle est femme, elle est mère; je consens volontiers à pleurer avec elle, quand elle en viendrait à maudire son irréflexion. Mais, Madame, un jeune homme qui un instant auparavant vous intéressait si fort, chez lequel vous avez reconnu tant d'indices d'innocence et de franchise, vouloir l'immoler de votre propre main parce qu'on trouve sur lui une vieille armure que votre fils seul pouvait porter, et pour cet acte vous faire entourer d'un cortége de gardes et de prêtres, — fi, Madame! ou je me trompe fort, ou vous auriez été sifflée à Athènes. (LESSING.)

secret en présence du tyran qui la presse de hâter sa vengeance.

POLYPHONTE.

Qu'entends-je ? quel discours ! quelle surprise extrême !
Vous, le justifier !

MÉROPE.

Qui ? moi, seigneur ?

POLYPHONTE.

Vous-même.
De cet égarement sortirez-vous enfin ?
De votre fils, madame, est-ce ici l'assassin ?

MÉROPE.

Mon fils, de tant de rois le déplorable reste,
Mon fils enveloppé dans un piége funeste
Sous les coups d'un barbare . . . .

ISMÉNIE.

O ciel ! que faites-vous !

POLYPHONTE.

Quoi ! vos regards sur lui se tournent sans courroux ?
Vous tremblez à sa vue, et vos yeux s'attendrissent ?
Vous voulez me cacher les pleurs qui les remplissent ?

MÉROPE.

Je ne les cache point, ils paraissent assez ;
La cause en est trop juste, et vous la connaissez.

POLYPHONTE.

Pour en tarir la source il est temps qu'il expire.
Qu'on l'immole, soldats !

MÉROPE.

Cruel ! qu'osez-vous dire ?

EGISTHE.

Quoi ! de pitié pour moi tous vos sens sont saisis !

POLYPHONTE.

Qu'il meure !

MÉROPE.

Il est . . .

POLYPHONTE.

Frappez !

MÉROPE.

Barbare ! il est mon fils.

Nous avons dû faire à la critique sa part légitime. Nous n'en reconnaissons pas moins que le rôle de Mérope renferme d'incontestables beautés. N'eût-il signé de son nom que cette seule tragédie, Voltaire mériterait une place honorable parmi ceux à qui Melpomène a révélé le secret de pénétrer aux sources vives de l'émotion et de faire vibrer les cordes profondes du cœur.

Mahomet n'est pas une tragédie ordinaire : c'est un pamphlet dialogué, un acte d'accusation lancé à la face du catholicisme, lequel, pour comble d'audace, est mis sous la protection du Saint-Père. Il semblerait que Voltaire, racontant les excès du fanatisme et combattant pour une idée qui lui était chère, eût dû être soutenu par l'inspiration. Mais la Muse a sa pudeur et sa fierté ; elle ne souffre point qu'on la traîne au grand jour dans l'arène des préoccupations du moment ; elle ne se résout pas à n'être qu'un instrument servile pour une œuvre étrangère. *Mahomet* est une pièce caractéristique où les défauts et les imperfections de Voltaire se retrouvent d'une manière saillante. C'est un document curieux pour l'histoire littéraire ; mais au point de vue poétique, la critique a des réserves à faire sur sa valeur.

Mahomet fait des fanatiques ; or, aux yeux de Voltaire, un tel homme ne peut être qu'un abominable scélérat. Mais un scélérat est-il propre à devenir le héros d'une tragédie ? Evidemment oui. Car si la tragédie a pour mission d'évoquer des images effrayantes et de raconter les fureurs et les excès de la passion, elle ne saurait donner à ses personnages l'expression sereine de la candide innocence. Mais, d'un autre côté, une secrète sympathie doit nous attacher au héros. Comment concilier cette double exigence ? La tragédie sera tenue de rendre son criminel intéressant.

Ce n'est pas que nous considérions comme une invention de génie le forçat vertueux que nous avons souvent vu paraître dans les mélodrames modernes. Non, la tâche n'est pas si facile. Le véritable poète qui entreprend de reproduire les traits d'un scélérat fera ressortir l'intelligence dans la conception des plans et l'énergie dans l'exécution. Et, comme l'habileté et le courage nous plaisent, nous oublions le but pervers auquel ces éminentes qualités sont employées pour les contempler dans leurs effets, abstraction qu'il nous est facile de faire, vu que les événements sont fictifs. On parle beaucoup de l'illusion théâtrale; certains critiques en font la règle unique pour condamner ou pour absoudre. Il faudrait s'entendre sur la signification à donner à ce mot. Car si le poète parvenait à nous faire oublier que nous avons sous les yeux une fiction, si, un seul instant, nous nous imaginions que les faits de la scène sont des réalités, il nous serait parfaitement impossible de nous abandonner à la jouissance calme de l'émotion, et toute poésie s'évanouirait aussitôt. Néanmoins un scélérat quelconque n'est point apte à paraître sur la scène. Un caractère sans vigueur, un personnage lâche et vil n'a point ce droit. Thersite n'existe que pour faire ressortir la valeur d'Achille. Une intelligence aveuglée et dominée par autrui, un fanatique n'attire point notre attention. Séide ne peut être qu'un personnage secondaire.

Mahomet n'est point fanatique, il est trop voltairien pour cela. C'est un imposteur sublime. Etrange alliance de mots, dira-t-on avec raison. Un imposteur qui n'a point foi à son œuvre, qui abuse les simples, qui, *mettant à profit les erreurs de la terre,* fait des autres les instruments de ses passions égoïstes, est un esprit corrompu, et, comme le dit très bien Voltaire,

Un esprit corrompu ne fut jamais sublime.

Cependant Mahomet a des titres à notre admiration, parce qu'il domine la foule, qu'il lui parle en maître, justifiant sa mission par le droit

> Qu'un esprit vaste et ferme en ses desseins
> A sur l'esprit grossier des vulgaires humains.

Sa fraude n'est point mesquine, ses séductions ont pour objet le monde entier. Ou plutôt Mahomet dit-il sa véritable pensée en déclarant qu'il veut *tromper l'univers*. Quand il parle en prophète inspiré, il ressemble fort à un charlatan vulgaire; mais lorsque, répondant au seul Zopire, il dévoile ses plans de domination universelle, ne prouve-t-il pas que son coup d'œil perspicace a pénétré jusqu'au fond dans les arcanes de l'histoire, qu'il a deviné les ressorts secrets qui meuvent les sociétés, que, comprenant leurs besoins et leurs vœux, il sent qu'il y aurait pour un homme de génie un rôle à jouer et une place à prendre. L'empire romain est tombé; la ville de Constantin, livrée aux divisions, se précipite à sa ruine; l'Inde est sans force, l'Asie tout entière sans chef et sans guide, et les peuples gémissent attendant un maître. Il faut à la civilisation un héros qui rende la vie à ces cadavres. Ce héros sera Mahomet:

> Sur ces débris du monde élevons l'Arabie;
> Il faut un nouveau culte, il faut de nouveaux fers,
> Il faut un nouveau dieu pour l'aveugle univers.

Certes, de tels tableaux conviennent à la majesté de la tragédie; mais, après tout cela, est-il vraiment possible qu'une aussi vaste ambition emflamme une âme si vile? A quoi bon tous ces crimes de Mahomet? N'est-ce pas par pure méchanceté qu'il prend tant de précautions pour cacher à Séide et à Palmyre le secret de leur naissance et les liens du sang qui interdisent à l'un et à l'autre une affection trop vive? pourquoi veut-il joindre à ces atrocités le meurtre

de Zopire, et dans quelle intention choisit-il pour accomplir cet assassinat le bras du fils de l'émir? Est-il rien de plus ridicule que le législateur des peuples soupirant aux pieds de Palmyre? Est-il croyable que l'homme *adoré de trente nations,* celui qui *n'a plus de rivaux, qui fait trembler la Mecque et qui règne à Médine,* se serve pour éblouir la multitude d'une jonglerie aussi odieuse que ridicule?

Toute cette partie de l'œuvre, le roman de famille, ces atrocités sans but, ces scènes de lamentations nous semblent froides et fausses. On permet à l'indignation de Zopyre de traiter Mahomet d'*échappé du supplice,* mais Zopyre ajoute que de là *il courut au trône.* Le poète n'aurait point dû oublier qu'au moment où il le pare pour la scène, Mahomet en a déjà franchi les degrés, et qu'il est prêt à s'y asseoir triomphant et superbe. Mais, s'il fallait absolument que Mahomet fût un fourbe, n'y avait-il pas un beau rôle à destiner à cet honnête et brave Zopyre qui démasque l'imposteur? Cette lutte entre l'ambitieux applaudi de la foule et l'homme intrépide qui s'avance seul pour affronter l'orage, ne devait-elle pas donner lieu à de belles scènes? L'homme trahi par la fortune, abandonné des siens, et néanmoins restant inébranlable et invoquant contre les éléments déchaînés le bon droit et la justice, n'offre-t-il pas ce spectacle sublime que, selon le philosophe, les dieux eux-mêmes se plaisent à contempler [1]?

L'entretien des deux rivaux est très remarquable, et Voltaire a placé de fort beaux vers dans la bouche de Zopyre [2]. Mais le roman de famille, qui nous montre Zopyre atteint dans ses affections intimes, affaiblit le caractère et

[1] *Ecce spectaculum dignum ad quod respiciat intentus operi suo deus, vir bonus eum mala fortuna compositus.* (SÉNÈQUE.)

[2] Acte II, scène 5.

le frappe d'impuissance. Voltaire nous dira qu'il trouvait ainsi l'occasion de faire entendre le cri de la *nature.* Mais la nature a-t-elle rien à faire dans de pareils tableaux?

Ne l'oublions pas: *Mahomet* n'est pas seulement une tragédie; il s'agit, du moins telle est la prétention de Voltaire, d'un haut enseignement. Le mathématicien qui, sortant de la représentation d'*Andromaque,* demandait en haussant les épaules: Qu'est-ce que cela prouve? ne ferait plus la même question à Voltaire. Que ressort-il donc de ce traité philosophique? Serait-ce qu'un intrigant habile peut pervertir les âmes faibles? Le fait est vrai; mais valait-il la peine de faire tant de bruit pour une telle banalité? ou peut-être faudrait-il y voir autre chose?

Voltaire voudrait-il faire entendre que les hommes qui ont fondé des civilisations ou remué les idées religieuses, que les législateurs et les réformateurs ont réussi parce qu'ils ont fait appel aux passions égoïstes et ont employé habilement la fraude? Et ce serait un historien, un homme qui prétend avoir compulsé avec soin les annales des nations, qui ose avancer une telle idée! Ou bien est-ce peut-être à la foule que la leçon est adressée? Les hommes ont applaudi aux efforts du génie, ont écouté avec recueillement la voix des sages, non parce que les uns répondaient aux vœux des nations, non parce que les autres annonçaient des vérités éternelles, mais parce que tous ont ébloui le vulgaire par des prodiges et fasciné les yeux par des enchantements qui n'étaient au fond que des jongleries! Mais est-ce bien à vous, Voltaire, vous qui vous dites philosophe, de calomnier ainsi l'humanité?

Si Voltaire eût été plus attentif à la voix de l'histoire, s'il eût regardé avec plus de soin dans l'intérieur de l'esprit humain, il aurait laissé à son héros une véritable

grandeur, et le poète aurait pu se flatter d'avoir donné le jour à une belle création. Si la poésie vit de fictions, n'oublions pas que fiction ne veut pas dire fausseté. Rien n'est beau que le vrai, a dit Boileau, et, après lui, Lessing a répété: Ce qui n'est pas vrai, n'est pas grand [1].

En 1799, au moment où la cloche du temps annonçait par ses derniers tintements que le dix-huitième siècle allait s'évanouir dans la nuit du passé, on vit sur la scène de Weimar un autre conquérant, qui, comme Mahomet, aspirait à la domination universelle. Wallenstein, ainsi le racontait Schiller, était apparu dans une époque où les divisions politiques et religieuses désolaient l'Europe et où les nations attendaient avec impatience l'homme dont la main ferme saurait rassembler ces fils épars. Tel est, en effet, le héros de Schiller. Le général de l'empire, le favori de la victoire, s'avance fièrement au milieu de ses soldats, dont il fait autant de fanatiques. Tous croient voir en lui le dieu de la guerre; tous attendent de lui le salut de l'empire. Wallenstein lui-même ne doute pas qu'il ne soit élu pour une grande mission; il sait qu'il peut compter sur le dévouement de ses soldats, auxquels il dit d'un ton imposant:

« Depuis quinze ans, les torches de la guerre civile sont allumées, et jusqu'à présent nous n'avons pas joui d'un moment de repos. Suédois et Allemands, papistes et luthériens, nul ne veut céder à l'autre; la main de tous est contre tous. Je ne vois que des parties et point de juge. Dites-moi, quand cela finira-t-il? Qui débrouillera l'écheveau dont les fils s'entremêlent toujours plus? Le nœud doit être tranché! Je sens que je suis l'homme du destin, et, avec votre assistance, j'espère accomplir l'œuvre [2]. »

Mais vient un moment où Wallenstein, enivré de ses triomphes, médite une trahison. L'empereur, jaloux de la

[1] Nichts ist gross das nicht wahr ist.
[2] *Wallenstein's Tod,* acte III, scène 15.

faveur de son général, prête l'oreille aux conseils des envieux : un arrêt de révocation est suspendu sur la tête de Wallenstein. Le prince est ambitieux; il ne peut se résoudre à quitter le pouvoir, et, cédant à la tentation, il livre l'armée impériale aux ennemis. Encore un instant, et il touchera au but désiré, et l'empereur tremblera. Mais, pendant une sombre nuit, avant le lever de l'aurore qui verra Wallenstein à la tête des troupes suédoises, le destin s'accomplit; la trahison a amené la trahison: le général est assassiné par un de ses officiers.

Wallenstein est coupable; son sort est tragique, parce que le crime résulte de son caractère ambitieux. Ce qui fait sa grandeur a causé sa chute. C'est l'honneur des grands caractères, dit Hegel, d'être coupables.

N'y a-t-il pas quelque chose de significatif dans les conceptions de ces deux poètes, si différents d'ailleurs? L'un et l'autre ont choisi pour héros un ambitieux qui aspire à la domination universelle. Mahomet, comme Wallenstein, s'est donné pour mission de raffermir les sociétés chancelantes. Une telle image a inspiré les poètes et enthousiasmé la foule. N'était-ce point qu'au dix-huitième siècle une aspiration secrète appelait un grand homme qui réveillât les générations assoupies, qui raffermît les nations en décadence en imprimant à la civilisation un nouvel élan? A mesure que l'œuvre de la dissolution prenait des proportions plus grandes, les vœux se traduisaient plus clairement. Dans le champ de l'histoire, quand la moisson est prête, il ne manque jamais d'ouvriers. Un jour vint où le conquérant apparut. Le rêve de la domination universelle s'accomplit; à la tragédie idéale succéda la tragédie réelle. Le vrai poète reproduit en son langage les instincts et les aspirations de la foule, ignorés d'elle-même; il annonce

l'œuvre de l'avenir. Comme le disaient les anciens, il est prophète.

Si Voltaire, après avoir été favorisé dans *Mahomet* de quelques éclairs d'inspiration, n'eut pas assez de vigueur pour soutenir le caractère jusqu'au bout, c'est qu'il s'était proposé de mettre sur la scène un enseignement en action. Tel est un trait général de ses conceptions dramatiques. Nous avons eu l'occasion de l'indiquer en passant; il convient d'y revenir. De là dérivent la plupart de leurs imperfections: le réformateur ne pouvait se résoudre à s'oublier, et le moraliste a fait tort au poète.

Ce n'est pas que nous pensions qu'il faille proscrire de la scène les sentences de morale et les préceptes généraux. Au contraire, de telles pensées rehaussent la majesté tragique; il est beau de voir les personnages, sortant des limites étroites de la personnalité, s'élever aux idées générales et porter leur pensée sur le sort des hommes, leurs bons et leurs mauvais destins, et les principes qui dirigent leurs actions. La scène est élargie; les individus ne sont point étrangers à eux-mêmes; la fable prend une signification générale, d'où résulte une poésie saine et vigoureuse. Les tragédies de l'antiquité renferment, comme on le sait, une foule de ces maximes dorées (χρυσεα ἐπη), enchassées dans le cadre poétique, et que les sages se plaisaient à répéter. Mais il convient qu'elles se trouvent en lieu et place, assorties à la condition et au caractère des personnages. Quand Joad s'écrie avec l'accent d'une foi sincère:

> Celui qui met un frein à la fureur des flots
> Sait aussi des méchants arrêter les complots,

il parle bien; nous reconnaissons le fidèle serviteur de Dieu, assuré que, dans sa lutte contre l'impiété, il sera soutenu

par le secours d'enhaut. Mais est-il bien naturel qu'une mère désespérée, dérobant une sentence à Caton d'Utique, s'écrie comme Mérope :

> Quand on a tout perdu, quand on n'a plus d'espoir,
> La vie est un opprobre, et la mort un devoir.

L'inconvénient des sentences ou trop répétées ou mal assorties aux caractères est facile à sentir. Le personnage n'est plus un être vivant, une individualité spontanée; il s'efface pour laisser place à l'auteur, qui parle visiblement par la bouche de son héros. Réduit à l'état de machine, il ne fait que répéter ce qu'on lui souffle tout bas, et l'on peut dire, en rappelant un mot de Pascal, qu'on est désagréablement surpris de trouver un auteur là où l'on s'attendait à voir un homme. Cette faute, Voltaire la commet à chaque instant : il se substitue à ses personnages; il monte avec eux sur les tréteaux au lieu de se cacher derrière la scène. Quelle que soit leur condition, ils dissertent sur tous les tons. Zaïre, Alzire, Mahomet, Gengis-Khan, Aménaïde débitent des maximes philosophiques qui se ressemblent fort et qu'on est parfois très surpris de trouver dans leur bouche. On connaît les beaux vers :

> Les mortels sont égaux : ce n'est point la naissance,
> C'est la seule vertu qui fait la différence.

Qui est-ce qui prononce ces paroles dignes d'un Franklin ? On ne s'en douterait guère : c'est le calife dont la voix impérieuse guide les Arabes au combat, c'est le farouche Omar. Voltaire pensait que la tragédie a pour but d'enseigner aux hommes leurs devoirs et de les rendre plus moraux. Il tenait à cette idée; ce n'était point un lieu commun destiné à éblouir les simples. Il y revient à plusieurs reprises; évidemment ce principe dirigeait son inspiration. Si les Chinois, et après eux les Grecs, ont cultivé l'art dra-

matique, c'est *afin d'établir de ces écoles de morale où l'on enseigne la vertu en action et en dialogues*[1]. Si l'auteur prend la liberté de dédier *Tancrède* à la marquise de Pompadour, c'est, lui dit-il, que dans la tragédie *nul sentiment estimé n'est débité sans être applaudi; c'est une école toujours subsistante de poésie et de vertu.* Les scélérats de la scène témoignent aussi en faveur de cette vérité: plus ils sont affreux, plus le poète doit être loué, car « il est bon de faire des caricatures des méchantes gens et de leur présenter des miroirs qui les enlaidissent; quand cela ne servirait qu'à en corriger un ou deux sur vingt mille, ce serait toujours un bien[2]. » Voltaire eût mis volontiers en tête de son théâtre l'épigraphe: *Castigat flendo mores.*

Il n'était pas seul de son opinion. Tous la partageaient au dix-huitième siècle, et les apologistes du théâtre croyaient être en possession d'un argument irrésistible par l'axiome: C'est une école de vertu. Aussi Rousseau eut-il beau jeu lorsque, dans son éloquent plaidoyer contre la civilisation, il prit à partie le théâtre et examina les enseignements de la scène et son influence sur la foule. Il lui fut facile de démontrer que les moyens étaient ou insuffisants ou directement contraires au but, que les scélérats ont toujours leur côté aimable, que Phèdre n'inspire point une horreur proportionnée à son crime, que le chef-d'œuvre de Voltaire ferait plus de Mahomets que de Zopyres. Sans doute, la scène expose aussi de nobles caractères, elle intéresse à la vertu. Mais qu'arrive-t-il? Ces exemples sont si sublimes qu'ils dépassent l'humaine nature, et que le public applaudit d'autant plus fort qu'il ne se sent ni l'envie ni le

[1] Préface de *l'Orphelin de la Chine.*

[2] Lettre à Condorcet. *(Correspondance générale.)*

courage de les imiter. Nos sympathies sont acquises à la vertu, dit-on; cela est-il vrai? Les poëtes n'ont-ils pas soin de la représenter alliée à d'aimables faiblesses? N'est-ce pas là une cause de notre jouissance, et la raison de cet intérêt que la vertu seule, dans toute son intégrité, n'eût point suffi à provoquer? Que l'on ne dise plus que la tragédie élève l'âme, elle l'amollit; qu'elle donne de grands exemples, ce sont des déclamations que nul ne prend au sérieux; qu'elle corrige les mœurs, elle les corrompt. Abolissons donc les théâtres; proscrivons à tout jamais les œuvres de ces corrupteurs de la jeunesse qu'on appelle Racine et Voltaire[1].

Ainsi parlait Rousseau, et, à son point de vue, il avait raison. Il n'était pas besoin d'un si grand appareil d'éloquence pour démontrer que des fictions ne sont point aptes à fonder un enseignement formel, qu'une œuvre d'art n'est pas un tissu de préceptes. Mais Rousseau ne se demande point si son point de départ est juste, s'il est légitime d'exiger de la poésie qu'elle démontre des vérités utiles, si le théâtre a pour mission spéciale d'enseigner à la foule les préceptes de la morale. S'il en était autrement, les coups du philosophe porteraient à faux; le principe n'étant point solide, toute l'argumentation s'écroulerait avec lui. Voltaire aurait eu raison de faire *Mérope,* mais il aurait eu tort de composer *Mahomet* pour démontrer aux Parisiens du dix-huitième siècle qu'il n'est point beau d'être fanatique.

Or nous, qui ne sommes point d'avis de bannir les poëtes de la république, qui demandons grâce à Platon pour *Iphigénie,* à Rousseau pour *le Cid* et *Athalie,* nous pensons

[1] Lettre à d'Alembert sur les spectacles.

que le philosophe genevois a tiré d'observations fort justes des conséquences qui les dépassent. Ses attaques ne prouvent, à notre avis, qu'une seule chose, c'est qu'il faut renoncer à la théorie du théâtre-école. Nous estimons que ce n'est point l'affaire de la poésie de consolider les bases de la morale, que celle-ci n'a pas beaucoup à gagner en invoquant à titre de preuve l'appareil enchanteur des fictions, et qu'à son tour la poésie s'acquittera beaucoup mieux de sa noble et belle mission si, restant dans sa sphère, elle ne s'arroge point des droits étrangers.

Les maximes de morale, en effet, sont des vérités abstraites, produit de la réflexion. Elles énoncent des pensées générales dont tous doivent faire leur profit; à chacun le soin de les appliquer à sa position particulière. Mais le poète dessine des figures spéciales, des individualités vivantes. Il n'a que faire des abstractions pures, il lui faut des images visibles: il parle aux yeux, il s'adresse en tout premier lieu à l'imagination. Nous ne voulons pas dire qu'il ne nous invite pas aussi à faire usage de l'intelligence. Nous croyons au contraire que le véritable poète met en jeu toutes nos facultés; mais il les concentre sur un point et les subordonne à une seule d'entre elles: l'imagination. Qu'arrivera-t-il si le poète, oubliant son rôle, fait de ses créations un prétexte à sentences morales? Ses figures seront sans chaleur et sans vie. Dans le drame, je m'intéresse au tableau animé de la nature humaine. Mes yeux sont fixés sur les acteurs; j'écoute leurs intonations, je suis leurs gestes, parce que leurs passions, leurs sentiments, leurs idées jaillissent spontanément d'eux-mêmes, parce que les événements, les actions, les infortunes sont si bien enchaînés qu'ils se succèdent et se déroulent comme en vertu d'une nécessité logique. Mais si je surprends dans leurs

accents une intonation forcée, si je démêle dans les combinaisons de la fable le dessein arrêté de me conduire à un but précis, je reste froid. L'artifice est mis à nu; les faits, je le vois, sont arrangés par une main plus ou moins adroite, et l'appareil de la fiction n'est plus qu'un subterfuge dont l'auteur eût aussi bien fait de se passer. Je dis alors à Voltaire : Vous voulez me proposer une leçon; je suis tout oreilles. Mais parlez en votre nom, et laissons là Alzire, Zaïre et Mahomet qui ne font rien à l'affaire. Et quand nous aurons discuté les principes, pesé les arguments et élucidé la question, pour nous reposer nous irons voir *Andromaque,* où l'on ne prouve rien du tout.

A l'inverse, plaçons-nous en présence d'une œuvre éclose aux rayons du soleil inspirateur, de créations animées dans lesquelles je retrouve, à ma grande surprise, non un enseignement nouveau, mais des choses que j'ai moi-même connues et éprouvées, les hommes, leurs sentiments et leurs tour à tour passions. Quel sera l'effet de ces tableaux? J'ai été surpris, charmé, ému; mon imagination s'est enrichie; certains types restent gravés dans ma mémoire en traits ineffaçables. Que si quelqu'un me demande ce que j'ai appris, et quelle règle de conduite s'est présentée à ma conscience avec une évidence nouvelle, je serai d'abord embarrassé de répondre. Puis, quand mon imagination se sera refroidie, quand les images qui flottent dans mes souvenirs commenceront à prendre leurs vives couleurs, il me semblera que rien n'était plus facile que de trouver une réponse. Si je m'examine bien, je trouverai que mon embarras tenait à la difficulté du choix, et, en consultant mes voisins, je serai confirmé dans mon opinion, car tous n'ont pas vu dans l'œuvre une seule et même chose. Tous, au contraire, savent gré au poète de ce qu'il leur a laissé leur liberté, de

ce que, étalant à leurs yeux un riche trésor, il leur a permis de prendre le joyau qui leur convenait. Mais, au point de vue moral, tous ont-ils bien choisi? C'est une autre question. Le drame repose sur un conflit d'opinions; diverses forces morales se développent dans la lutte. Qui m'empêche de choisir parmi ces éléments divers ceux qui seront appropriés à mon humeur et à mes goûts individuels? Ce serait bien peu connaître l'esprit humain, ce grand ouvrier de miracles, comme l'appelle Montaigne, que de ne pas s'attendre à ce qu'il sache tourner la leçon au profit de ses inclinations. Toute œuvre d'art, dit Hegel, a sa morale, mais cette morale dépend du lecteur qui la formule.

Renonçons donc à faire de la poésie l'instrument d'une œuvre étrangère. Laissons à la muse sa liberté, et permettons-lui de conserver son existence indépendante. Souveraine, elle a droit à nos hommages; mais c'est une mauvaise servante. Que l'imagination erre donc à son gré dans les plaines de l'idéal. Ne troublons pas les paisibles jouissances de la contemplation poétique; ne l'arrachons pas violemment à sa quiétude en la forçant de porter ses regards sur le monde des actions, en lui rappelant la vie réelle et les intérêts sérieux dont elle cherche à nous délasser un instant. La vie est sérieuse, l'art est serein, a dit le poète Schiller [1].

L'art a son but en lui-même. C'est là une vérité que le dix-huitième siècle, époque prosaïque s'il en fut [2], avait de la peine à comprendre. Formé à l'école de l'expérience, imprégné de l'esprit réaliste des penseurs anglais dont il

[1] Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.

[2] A propos d'un passage de *Mérope,* Laharpe dit: Ces vers sont parfaits; *ils ressemblent à de la prose.*

reproduisait les doctrines, il trahissait partout ses tendances utilitaires. La poésie dut aussi légitimer sa mission par l'utilité. A quoi bon la poésie? demandait-on; et l'on répondait: A instruire les hommes et à les corriger. Entre toutes les réponses à faire, celle-là n'était point la plus mauvaise. Mais il ne faut pas poser la question. Il y a entre le beau et l'utile, entre le sérieux de la vie et les créations désintéressées de l'art, entre la poésie et la prose, en un mot, une barrière qui doit subsister. L'utile et le beau répugnent à frayer ensemble. Le vase qui est destiné par la ménagère à contenir l'eau de la source et qui paraît chaque jour sur la table de la famille, n'enchante point nos regards; mais qu'il se brise, qu'il soit foulé aux pieds, et un rayon de soleil ira chercher dans la poussière le fragment le plus dédaigné, qui reluira de toutes les splendeurs de l'arc-en-ciel.

La poésie ne peut-elle pas pénétrer partout? n'a-t-elle pas le droit de s'enthousiasmer pour les vérités du monde moral comme pour les lois que la science découvre dans l'univers physique? Pourquoi non, si elle laisse dans l'ombre leurs applications à la vie réelle; si, les dépouillant de leur forme abstraite, elle les présente dans un langage qui parle au sentiment et à l'imagination? Voltaire, exposant les merveilles de l'attraction universelle et les lois de la lumière, n'est-il pas favorisé par l'inspiration? On aime à l'entendre s'écrier avec enthousiasme:

Que ces objets sont beaux! que notre âme épurée
Vole à ces vérités dont elle est éclairée!
Oui, dans le sein de Dieu, loin de ce corps mortel,
L'esprit semble écouter la voix de l'Eternel[1].

Lorsqu'elle sait élever les sujets à une pareille hauteur,

[1] Epître à la marquise du Châtelet.

la *poésie didactique* a sa raison d'être. Il est vrai qu'entre les diverses productions poétiques, ce genre est celui qui se rapproche le plus de la prose; aussi convenait-il à l'esprit réaliste du dix-huitième siècle. Après avoir joui longtemps d'une faveur exagérée, les poèmes didactiques ont été frappés d'un arrêt de proscription qui me semble injuste. Il y a dans Louis Racine, dans Saint-Lambert et dans Delille des passages qui méritent d'échapper à l'oubli. Mais Voltaire l'emporte sur tous. S'il n'a pas l'élévation soutenue, ni la richesse de détails que nous admirons dans Lucrèce, il n'en déploie pas moins des qualités d'un grand mérite. Certaines épîtres et surtout les *Discours sur l'homme* renferment nombre de morceaux excellents. Là Voltaire est à l'aise, il peut philosopher à sa guise; il réussit à relever l'enseignement par la concision et l'harmonie du vers. La lucidité de sa pensée, la vivacité de ses tours donnent un charme aux matières les plus abstraites. Il entend à merveille le vers proverbe, et il a considérablement enrichi la collection de ces sentences que chacun retient et que l'on cite volontiers.

Nous venons d'indiquer un trait général de la poésie de Voltaire. L'élément didactique y prédomine. De là vient que le tissu de ses conceptions dramatiques trahit trop souvent l'artifice, que l'ampleur de ses caractères fait tort à l'individualité, que les contours de ses figures ne sont point assez nettement accusés. Pénétrons maintenant au cœur du poème tragique et voyons par quels procédés particuliers Voltaire en fit mouvoir les ressorts essentiels.

Le développement des caractères, avons-nous dit, constitue la partie lyrique du drame, mais par son incorporation à l'action, cet élément est modifié d'une manière sensible.

Les images qu'évoque le poète lyrique se meuvent autour d'un point fixe et stable. Au milieu des transports de l'enthousiasme, du *beau désordre* produit par l'effusion lyrique, on entrevoit toujours le calme contemplatif et la sérénité de l'âme. Dans le drame, il n'en est plus de même: on suit un développement intérieur, on distingue le mouvement et l'effort. Les caractères sont des forces qui ne restent point repliées sur elles-mêmes, mais qui sont excitées par des éléments opposés; elles sont appelées au dehors ou comprimées violemment par la résistance; elles ont pour ainsi dire leurs points de répulsion et leurs points d'attraction, leur pôle positif et leur pôle négatif. La tâche du poète est de les mettre en mouvement; il provoque entre elles un antagonisme qui, favorisant leur développement, les porte au plus haut point d'intensité. Il les montre dans leur germe; décrit comment, attisées par la lutte, elles éclatent avec impétuosité; puis, arrivé au moment où une tension extrême les tient mutuellement en équilibre, il tranche le nœud et met fin au combat. Ce point extrême c'est la *situation;* toute situation repose sur un conflit. C'est par les procédés qu'il emploie pour établir la collision que l'artiste révèlera son originalité. Ces forces, pour les définir d'une manière plus précise, sont les puissances résultant de notre condition d'être spirituel. Telles sont les affections qui ont pour objet soit la famille, soit l'Etat; c'est encore l'amour, l'honneur; tous ces motifs éternels de l'art, ces influences dont la poésie de tous les temps et de toutes les nations a raconté les puissants effets.

Il s'agit avec ces éléments d'établir une collision. Le moyen le plus simple, c'est de donner à deux personnages la mission de représenter deux idées différentes, de telle sorte que, placés dans une même sphère d'action, leurs in-

térêts se heurtent. Créon invoque l'autorité sacrée des lois, lesquelles privent de la sépulture le corps du rebelle Polynice. Antigone parle au nom de la famille, elle appelle en témoignage *les lois non inscrites et immuables* [1] de la piété fraternelle, et, se dévouant pour elles, succombe dans la lutte. Tel est le conflit sérieux dans nous admirons le développement dans le chef-d'œuvre de Sophocle. Ici le combat se dessine de la manière la plus nette. Le procédé est familier à la poésie antique. La poésie moderne, plus spiritualiste et attirée par le spectacle de l'homme intérieur, introduit le conflit dans l'âme même, qu'elle peint déchirée par des influences opposées. D'un côté est le désir violent et passionné qui tend à ravir à l'âme sa liberté; de l'autre, les motifs supérieurs tirés du devoir, des prescriptions de la conscience. La lutte intérieure révèle la puissance des deux mobiles: il faut que le torrent de la passion soit bien violent, puisqu'il a rompu des digues si solides; il faut que la loi supérieure soit profondément gravée à l'intérieur, puisqu'elle a pu arrêter un instant l'élan impétueux du désir. Le combat ne se dessine pas à la surface; il est intime. Les forces intérieures sont déchaînées les unes contre les autres. L'unité du caractère réside dans la conscience de ce déchirement auquel le personnage ne peut pas et ne veut pas se soustraire. De là les hésitations, les angoisses cruelles, le désespoir et le remords. Enfin, par une mort volontaire, le coupable expie sa faute, et, au moment où il jette un dernier regard sur la lumière des cieux, c'est pour rendre hommage à la justice divine qu'il a offensée et dont il accepte librement le suprême arrêt.

On l'a deviné, nous venons de décrire le procédé de Ra-

[1] 'Αγραπτα κ'άσφαλη θεων νομιμα, v. 454.

cine, tel que nous le voyons arrivé à son épanouissement complet dans *Phèdre*. L'épouse de Thésée est la triste victime d'une lutte dont le siége est dans l'âme même. Ce grand déchirement ravit à l'infortunée sa liberté, et ne lui permet de faire usage de sa raison que pour se condamner elle-même :

> Objet infortuné des vengeances célestes,
> Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.

Voltaire a aussi adopté l'idée du conflit intérieur, mais il en change les conditions de telle sorte que les relations des deux termes contradictoires ne sont plus les mêmes. Le caractère spiritualiste de l'œuvre des tragiques contemporains et disciples de Descartes est altéré. Les désirs, les passions, tout ce que Pauline appelle *la révolte des sens,* est pour le poète du dix-huitième siècle l'expression de la nature. Par cela même qu'ils sont naturels, les penchants sont traités avec indulgence. Les motifs supérieurs tirés d'un ordre de choses plus général revêtent un caractère plus ou moins tyrannique. La situation résulte donc de l'antagonisme de deux forces, dont l'une, supérieure à l'individu, le domine et le gêne; l'autre dérive des affections, lesquelles sont amnistiées en secret. Toutes deux manifestent leurs efforts; mais l'une se traduit par la contrainte extérieure ; l'autre, jaillissant des sources intimes, paraît plus humaine.

Il en résulte que la lutte est moins profonde et le déchirement moins violent. La contradiction ne gît plus dans les profondeurs de l'âme. La loi qui fait obstacle à l'expression légitime de la nature vient de l'extérieur; elle n'est point reconnue par l'individu qui, dans la conception précédente, lui rendait hommage même en la violant; elle est subie, elle n'est pas acceptée.

De là encore de la part de l'individu l'impossibilité de

déployer l'énergie qui exécute; tout ressort lui est enlevé; il n'a d'autre rôle que la résistance passive et impuissante qui s'exprime par les larmes. Les personnages de Voltaire sont des faibles et des opprimés.

Les Américains se sont réconciliés avec leurs vainqueurs; Alzire et Montèze ont embrassé le christianisme. L'hymen de la jeune fille avec le fils du gouverneur espagnol consolidera la nouvelle alliance. Le cacique demande donc à sa fille d'être infidèle aux souvenirs qui lui rappellent Zamore et de les offrir en sacrifice à la raison d'Etat et aux intérêts de la religion. Alzire obéit: non que, comme une héroïne de Corneille, elle se prenne d'un bel enthousiasme pour le devoir; elle ne résiste pas non plus, comme Andromaque, aux influences qui veulent anéantir le souvenir d'un passé cher à son cœur; elle ne peut oublier Zamore, mais elle se soumet parce qu'elle est femme, qu'elle est faible et qu'elle n'ose point résister à la volonté paternelle. Nous avons donc, d'un côté la raison d'Etat et le motif religieux, de l'autre une âme pleine de ses souvenirs et de ses regrets, une désolation qui ne fait point mystère de ses faiblesses. La nature se soumet, mais en gémissant.

Le sort de la jeune fille est triste; celui de l'épouse ne l'est pas moins. A peine l'hymen est-il célébré que Zamore, dont la mort passait pour certaine, arrive du fond des forêts. Grande est sa stupéfaction lorsqu'il apprend qu'Alzire est convertie à la foi des oppresseurs, et qu'un lien sacré l'unit à leur chef. La douleur d'Alzire n'est pas moindre; sa première exclamation trahit ses regrets. La situation donnée se développe dans ce même sens. Partagée entre les inclinations et le devoir, entre les souvenirs que ravive la présence de son premier fiancé et les obligations que ses nouveaux engagements lui imposent, Alzire subit l'influence d'impressions contraires.

On le voit : la situation est identique à celle de Pauline. Voltaire a témoigné pour ce rôle de Corneille une prédilection toute particulière. Il l'interprétait à sa manière, insistant sur les traits qui laissent entrevoir chez l'épouse de Polyeucte les vestiges d'une ancienne flamme. A ses yeux, les indices à demi-voilés de cette tendre faiblesse faisaient tout l'intérêt de la pièce.

De Polyeucte la belle âme
Aurait faiblement attendri,
Et les vers chrétiens qu'il déclame
Seraient tombés dans le décri,
N'eût été l'amour de sa femme
Pour le païen son favori,
Qui méritait bien mieux sa flamme
Que son bon dévot de mari.

La plaisanterie n'est pas dite en l'air; elle cache une idée favorite. Une telle situation convenait tout-à-fait à l'esprit de Voltaire, aussi l'a-t-il reproduite deux fois. Alzire et Idamé sont des copies de Pauline.

Mais la copie n'est pas exacte : Voltaire a effacé les traits qui rappelleraient d'une manière trop vive l'austérité des engagements solennels. Que l'on compare par exemple chez les deux poètes la première entrevue [1]. Alzire et Pauline avouent que leur ancienne affection n'est pas complètement éteinte ; mais Pauline en parle avec une délicatesse infinie, et telle que l'imagination la plus prompte à s'alarmer n'en saurait prendre ombrage. Alzire se justifie d'une manière beaucoup plus vive, et tandis que Pauline fait tous ses efforts pour se persuader à elle-même et pour persuader à Sévère que le passé ne vit plus dans son âme, Alzire, qui serait très fâchée que Zamore se crût complètement oublié, supplie avec instance son ancien fiancé de

[1] *Polyeucte,* acte II, scène 2, et *Alzire,* acte III, scène 4.

lui pardonner ce qu'elle appelle *son crime.* On entrevoit que Pauline saura se dévouer pour son époux, et l'on n'est pas étonné de la trouver à ses côtés dans la prison où le martyr attend la dernière heure. Alzire ne serait pas capable de remporter sur ses inclinations une si éclatante victoire. Ce n'est pas que l'héroïne de Voltaire conçoive un seul instant la pensée que les engagements pris en face des autels ne sont pas irrévocables. Alzire ne ressemble nullement à une héroïne de Madame Sand; elle ne s'enfuirait point avec Zamore. Mais elle ne fait rien pour éloigner le rival de Gusman. La douleur paralyse ses forces; sa pensée erre de l'un à l'autre sans trouver d'issue; pour se délivrer de cette cruelle perplexité, elle ne trouve d'autre moyen que d'appeler la mort à son secours.

Qui des deux osera se venger aujourd'hui?
Qui percera ce cœur que l'on arrache à lui?
Toujours infortunée et toujours criminelle,
Perfide envers Zamore, à Gusman infidèle,
Qui me délivrera, par un trépas heureux,
De la nécessité de vous trahir tous deux? [1]

La situation est caractéristique; telles sont les conceptions que Voltaire se plaît à mettre en œuvre. Zaïre est contrainte de sacrifier ses plus douces espérances aux exigences d'une foi qu'elle connaît à peine. Mérope, persécutée au nom de la raison d'Etat, est profondément blessée dans ses sentiments de mère; c'est encore la raison d'Etat qui force Idamé d'abandonner son propre fils à la fureur de Gengis-Khan; une loi sévère, provoquant Aménaïde à la désobéissance, la condamne pour avoir cédé aux suggestions de sa tendresse. Partout nous voyons les aspirations de l'individu refoulées, soit au nom d'un principe supérieur, soit par la force des choses. Lorsque Voltaire trace

[1] Acte III, scène 6.

des figures où l'on devrait lire une certaine vigueur, et retrouve l'expression énergique d'une grande idée, il fait tous ses efforts pour placer son personnage dans une situation telle que son activité soit paralysée. C'est ainsi qu'il fait de César un tendre père; que chez les deux Brutus l'amour de la patrie est mis aux prises avec les affections de famille; que Zopyre, au moment même où il se prépare à dévoiler l'imposture, apprend que ses enfants sont tombés au pouvoir de son ennemi et que, s'il continue la lutte, il les perd à jamais. Tous sont privés de leurs forces, froissés dans leurs affections, incapables de se déployer avec une énergie soutenue. Les personnages ne sont pas les héros de la tragédie, ils en sont les victimes. Quand il y a harmonie entre la conception générale et les figures dont il veut dessiner les traits, Voltaire réussit. Quels sont en effet ses meilleures créations? C'est Lusignan, un vieillard affaibli par l'âge et la captivité; c'est Mérope, une femme sans appui, que le sort a privée de son époux et de ses enfants.

La poésie produit en nous des impressions diverses. Tantôt, surexcitant nos forces intérieures et nous élevant au dessus de nous-mêmes, elle accroît notre activité morale. Tantôt elle fait une œuvre contraire, affaiblit la tension intérieure, ôte à l'effort ce qu'il a de laborieux, et provoque, non pas l'engourdissement de nos forces, une telle œuvre est interdite à la poésie, mais une inaction momentanée, de telle sorte que nous ne voulons plus en faire usage. L'émotion se traduit alors par les larmes, ces signes de l'impuissance à surmonter les obstacles. Les accents tendres et touchants tempèrent l'exaltation où nous ravit le sublime. Le poète fait usage de ces moyens d'émotion qui tous deux ont leur but, l'un d'alimenter la flamme inté-

rieure, l'autre d'en calmer la violence; là c'est l'élan, ici la résignation. Voltaire s'adresse exclusivement à notre sensibilité: J'ai une envie démesurée de vous faire pleurer, écrit-il à un de ses correspondants[1]. Les héros de la scène lui paraissent d'autant plus dignes d'intérêt que leur sensibilité est vivement affectée; il se plaît aux scènes d'attendrissement et de désolation, aux expressions de la plainte et de la douleur. Pour lui comme pour ses contemporains il y a beaucoup de rapport entre la vertu et la sensibilité. Une âme qui s'apitoie à toute occasion et sur toutes choses, lui semble l'idéal moral. « Il n'y a que les âmes vertueuses de sensibles[2]. »

« Il faut tenir le cœur de l'homme dans sa main, il faut *arracher des larmes* aux spectateurs les plus insensibles, il faut *déchirer* les âmes les plus dures: » tel est le programme de Voltaire, tel est le résumé de sa poétique. N'a-t-il pas raison? ne semble-t-il pas qu'en effet le poète tragique triomphe en provoquant les émotions attendrissantes, et que les larmes de ses auditeurs seront la louange de son œuvre? Arrêtons-nous un instant à cette question, et recherchons les attributs essentiels de la tragédie.

Nous rencontrons d'abord une définition célèbre: il s'agit du passage de la Poétique dans lequel Aristote rassemble les traits principaux du poème tragique.

« La tragédie, dit-il, est l'imitation d'une action sérieuse et complète, ayant une certaine étendue, (exposée) dans un langage noble et différent dans chacune de ses parties, par des individus agissants et non par une narration, la-

[1] Lettre au comte d'Argental. *(Correspondance générale.)*
[2] Préface de *Rome sauvée.*

quelle (action), au moyen de la pitié et de la crainte, accomplit l'épuration de ces passions-là. »

Ainsi l'action de la tragédie est sérieuse par opposition à la comédie; elle est complète, parce que, comme une œuvre poétique quelconque, elle forme un tout, ayant un commencement, un milieu et une fin; d'une certaine grandeur, c'est-à-dire, tenant le milieu entre l'étendue du poème épique et la concentration du poème lyrique qui réclame un moins grand espace. La langue est élégante, ornée par les images et embellie par un mètre harmonieux, appropriée aux caractères et modifiée selon les divers aspects de la situation. L'exposition a lieu au moyen d'individus qui agissent; ce n'est pas, comme dans l'épopée, une suite de faits narrés par le poète: Toutes ces expressions sont faciles à interpréter. Il n'en est pas de même de la dernière partie de la définition, la plus importante pourtant, puisqu'elle concerne l'effet moral du poème.

La tragédie purge les passions, ont répété les rhéteurs d'après Aristote. Voltaire déclare *qu'il n'entend rien à cette médecine*[1]. Selon son habitude, il se tire d'affaire par un bon mot. Nous ne pouvons nous contenter à si bon marché. Aristote, qui ne dit rien à la légère, mérite plus de respect. Il importe de savoir ce que le philosophe entendait par cette purgation, ou, puisque le mot déplaît à Voltaire, cette épuration (χαθαρσις, *purgatio,* Reinigung) des passions. Il prononce le mot à propos de la musique, et il annonce qu'il s'expliquera plus catégoriquement ailleurs. Sans nul doute, il renvoie son lecteur à son chapitre traitant de la tragédie, où, à la suite de la définition, il donnait les explications nécessaires. Malheureusement le chapitre est

[1] *Commentaire de Corneille.*

incomplet et les observations sur la *catharsis* sont perdues. Il n'est pas étonnant que les commentateurs, invités à s'occuper avec soin du passage à cause de son importance, aient été fort embarrassés pour retrouver la pensée exacte du philosophe.

Le premier qui ait frayé les voies à une interprétation satisfaisante est Lessing. S'il n'a pas dit le dernier mot et si, après lui, Gœthe et de savants philologues n'ont pas adopté son interprétation dans son intégrité, il n'en est pas moins vrai qu'il a été fort près de la vérité. Du reste les commentateurs ne sont pas tous d'accord ; le problème est compliqué de difficultés philologiques qui en rendent la solution peu aisée. Nous ne voulons pas nous engager dans le détail de ces discussions, quel qu'en soit l'intérêt. Résumons brièvement ce qui nous paraît le plus clair et le plus propre à jeter quelque lumière sur l'essence de la tragédie[1].

D'abord il ne faut pas, comme Corneille l'entend, faire dire à Aristote que le but de la tragédie consiste à nous corriger de nos passions en général. Lessing a déjà fait observer que le texte porte : de *ces* passions-*là,* c'est-à-dire de la crainte et de la pitié, le mot *passion* (παθημα, Gemüthsaffection) désignant le trouble intérieur produit en nous par l'aspect d'un objet effrayant ou digne de pitié.

De plus la crainte et la pitié, c'est encore une remarque

[1] Le sujet a été traité dans diverses monographies :

Jacob Bernays : Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie. Breslau, 1857.

Stahr : Aristoteles und die Wirkung der Tragödie. Berlin, 1859.

Spengel : Ueber die Catharsis ; ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles. München, 1859.

Ces travaux et les points principaux de la discussion ont été résumés par Mr *Ueberweg* dans la *Revue philosophique de Halle :* Ueber den Aristotelischen Begriff der durch die Tragödie bewirkten Catharsis. 1860 ; 2tes Heft.

de Lessing, ne sont point deux choses isolées, occupant chacune une place spéciale dans la conception tragique: ce sont deux idées corrélatives dont l'une appelle l'autre. Nous prévoyons une catastrophe; le personnage qu'elle menace nous inspire de la pitié; mais, tout en déplorant son sort, nous sentons que nous ne sommes pas nous-même à l'abri de l'infortune, et qu'une destinée semblable pourrait être notre partage. La pitié produit la crainte [1].

Ainsi Aristote dirait: La tragédie produit au moyen de la pitié et de la crainte l'épuration de ces affections-là. Les infortunes du héros tragique nous touchent, parce qu'elles nous révèlent le sort de l'humanité en général. En lui, nous apercevons une image de la destinée commune; il n'est point un être à part, ses conditions sont les nôtres. Comme tous ceux qui sont nés de la femme, il doit acquitter sa dette à la souffrance. Si un roi dont la dignité suprême est rehaussée par l'intelligence et le courage, tel qu'est Œdipe, si une jeune fille distinguée par sa piété, parée de l'éclat de la jeunesse et de la beauté comme Antigone, n'ont pas échappé au sort commun, est-il juste que nous nous attendions à être épargnés? Nous le reconnaissons tacitement en vertu du lien qui nous rattache à ces personnages: il n'y a de privilége pour personne. Chacun doit s'attendre à l'épreuve, et en conséquence nul ne doit s'épouvanter outre mesure quand la coupe amère lui sera présentée. La flèche que l'on prévoit vient plus lentement, a dit Dante [2].

Mais le personnage tragique n'est ni dompté, ni défiguré par la douleur; l'empreinte de l'humanité n'est pas effacée en lui. Un homme à qui la souffrance ravit son caractère

[1] Pour le dire d'une manière précise (ἁπλῶς), le terrible est tout ce qui, étant arrivé ou devant arriver à un autre, exciterait notre pitié. (ARISTOTE.)

[2] *Che saeta previsa vien più lenta.* Paradiso, XVII, 27.

d'être spirituel n'est pas un objet digne de la poésie: ce n'est, dit Hegel, qu'un animal tourmenté. Le héros communique sa douleur par le langage, il l'étale aux yeux, son intelligence s'attache à la considérer dans toute son étendue, il la sent jusqu'au fond de l'âme. Ce n'est pas une torture physique, c'est un état intérieur dans lequel, malgré le poids qui l'accable, l'esprit conserve la pleine possession de lui-même. A ce spectacle, nous comprenons qu'il est une partie de nous-même que les coups de l'extérieur ne sauraient atteindre. Nous sommes le roseau, mais le roseau pensant, plus noble que le monde qui l'écrase. Ainsi la terreur et la pitié sont retenues dans de justes limites, épurées, comme dit Aristote, par la terreur et la pitié: le remède est dans le mal même. Nous expliquons ainsi d'où provient la jouissance que nous éprouvons à la vue des douleurs fictives. Ce n'est pas, comme on l'a dit, par un sentiment d'égoïsme, résultant de la comparaison de notre état de sécurité avec les infortunes extraordinaires des héros de la scène. Ce n'est pas que, assis sur le rivage, nous contemplions sans crainte les fureurs de la tempête, nous félicitant d'être à l'abri et jouissant de la quiétude décrite par Lucrèce :

Suave, mari magno turbantibus æquora ventis,
E terra magnum alterius spectare laborem ;
Non, quia vexari quemquam est jocunda voluptas,
Sed, quibus ipse malis careas, cernere suave est.

Il y a de plus la satisfaction que nous cause le triomphe de l'intelligence sur le monde entier. Schiller a raison d'indiquer comme source du plaisir joint à l'émotion tragique l'approbation de la conscience que réjouit le spectacle du triomphe de la liberté et de la loi morale sur les inclinations et les besoins de la nature sensible [1].

[1] Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.

Comment devra être constitué le poème tragique pour satisfaire à ces conditions ? Il importe que les actions du héros soient dignes de notre intérêt, qu'il soit animé d'une noble pensée, que la catastrophe, élevant notre esprit, réveille une idée morale. Ainsi naîtront la crainte et la pitié que la poésie se propose comme but.

La tragédie repose sur un conflit de deux puissances ; l'une et l'autre ont leur raison d'être, l'une et l'autre sont justifiées à nos yeux dans leurs intentions. Mais les puissances morales engagées dans le conflit sont exposées à sortir de leurs limites, leur énergie même les rend exclusives, elles nient leurs droits réciproques. De là l'exagération d'une tendance dont le mobile est légitime, mais qui dépasse sa sphère. La cause du personnage est justifiée ; mais il est exclusif, et il a tort d'en faire une règle universelle. Il oublie que la vérité consiste dans l'équilibre des puissances morales et non dans la prédominance d'une seule. Aussi en dépassant les limites, il devient coupable ; il porte atteinte à une autre loi. La justice exige qu'il en soit puni ; par sa mort il expie sa faute, et l'harmonie du monde moral est rétablie.

Telle est la théorie de Hegel. On le voit, elle prend son point de départ dans l'*Antigone,* qu'elle considère comme le type du genre. La piété fraternelle et le respect de la loi sont deux choses dignes de notre approbation ; et nous admirons également Antigone et Créon, la première combattant au nom de la famille, et le roi au nom de l'Etat. Antigone est pourtant coupable envers la société civile parce qu'elle se soustrait à l'autorité de la loi ; Créon commet une injustice en méconnaissant la sainteté des liens de la famille. Tous deux sont punis de leur exclusisme. La majesté de la loi se révèle par la condamnation d'Antigone, et

Créon expie sa dureté par la mort de son fils et de son épouse.

La conception de Hegel est-elle parfaite de tout point? Le type unique de la tragédie classique est-il constitué de cette façon? Ce n'est pas ce que nous voulons examiner. Insistons seulement sur un élément qui y est contenu et qui nous semble d'une importance capitale dans la notion tragique.

Il s'agit justement de cette souveraineté de l'idéal moral apparaissant comme une puissance supérieure d'où les individus tirent leurs forces et que, dans un autre sens, ils bravent, parce qu'ils sont des individus finis et, comme tels, imparfaits. Un héros coupable en vertu de sa grandeur même, et provoquant contre lui les arrêts de la justice suprême; la voix solennelle sortant des nuées, et le coup de tonnerre de la catastrophe accompagné d'une lumière éclatante: voilà, ce nous semble, un spectacle digne de la majesté tragique. Ce qui nous inspire de la terreur, c'est de voir que l'individu se précipite au-devant de la condamnation; ce qui ôte à la terreur son amertume, c'est l'attente du triomphe remporté par l'idéal moral. Le héros, purifié par la douleur, reconnaît dans la sentence qui le condamne la loi souveraine et équitable; il la sanctionne lui-même de son plein gré. En lui la valeur de la souffrance est manifestée, et il nous dit comme Hercule à Philoctète:

« Rappelle-toi ma destinée et toutes les douleurs dont j'ai parcouru le cercle en luttant sans cesse pour acquérir une gloire immortelle, comme tu le vois maintenant[1]. »

L'individu entre les mains d'une puissance supérieure, la violation des lois punie, l'harmonie du monde moral ré-

[1] Sophocle, *Philoctète,* v. 1418.

tablie, telle est la donnée fondamentale du poème tragique. Toute souffrance est justifiée. L'individu accomplit la loi suprême au moment même où il s'efforce de la violer. *Athalie* est un chef-d'œuvre d'un effet puissant, parce que, au dessus des personnages, on entrevoit la main de la justice divine dont Joad répète les paroles et dont la reine, au moment d'expirer, reconnaît la force irrésistible en la maudissant. Dans *Macbeth,* nous écoutons en frémissant la sentence qui poursuit les forfaits cachés; le crime est puni par le crime; les angoisses du remords atteignent le coupable dans les profondeurs de son âme. *Œdipe,* dira-t-on peut-être, contredit nos assertions. Nous pensons plutôt qu'il les confirme. Les Grecs voyaient dans ce personnage l'homme arrivé au comble de la félicité suprême. Or, quel que soit l'éclat dont l'individu est revêtu sur cette terre, il n'est rien en face de la puissance suprême des dieux. La grandeur est plutôt un piége, elle éblouit, elle donne le vertige, et l'excès de l'orgueil provoque la colère céleste. Œdipe a oublié son passé; il se présente aux regards des Thébains comme un homme pur et sans tache; il ordonne que l'on recherche les coupables, et prononce sur eux les paroles solennelles de l'exécration [1]. Et la justice divine, prise à témoin, répond à la voix qui la réveille de son sommeil. Elle prouve sa force en frappant le roi lui-même, de sorte qu'à cette vue le chœur s'écrie: Sachez qu'aucun mortel ne saurait être appelé heureux avant qu'il ait vu son dernier jour.

Voltaire, qui a repris le sujet de Sophocle, en a changé complètement la couleur en faisant du roi de Thèbes un homme persécuté sans raison par je ne sais quelle fatalité

[1] *OEdipe roi*, v. 216.

aveugle. Un tel spectacle eût été odieux aux Grecs. Mais Voltaire voulait ôter à la puissance supérieure le caractère sacré de la justice. Il fallait que l'interprète des dieux fût aux yeux de la foule privé de toute autorité. Tandis que dans Sophocle le grand-prêtre conserve toute la dignité de ses fonctions, Voltaire dit:

> Les prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense:
> Notre crédulité fait toute leur science.

En général, l'idée que nous venons d'analyser est absente du théâtre de Voltaire. Jamais l'idéal moral, manifesté comme justice rétributive, ne surgit au sein de l'action pour rétablir l'harmonie troublée par le fait des individus. Mahomet est un scélérat triomphant. Il semble puni parce qu'il perd Palmyre; mais qui ne voit qu'une telle expiation est dérisoire? On ne croit point à la passion de Mahomet pour la sœur de Séïde; on ne peut pas croire davantage à sa désolation. Le sujet de *Sémiramis* répond de tout point à la conception tragique que nous avons analysée. Voltaire est forcé de lui faire une place; cependant il trouve moyen de lui échapper. Il en affaiblit le nerf, il remplace le remords par une apparition fantastique, et amène la mort de la coupable par une méprise. Quels sont les personnages qu'il affectionne? Ce sont des malheureux persécutés sans raison, victimes du hasard et des circonstances. Trop faibles pour être à la fois grands et coupables, ils inspirent la pitié, mais celle du philanthrope qui s'intéresse aux opprimés. Telle n'est point la pitié tragique qui est associée à la terreur et qui, dévoilant la violence des passions, nous fait trembler pour nous-mêmes. Le second élément tragique, la crainte, lui est inconnu. Il accumule sur la tête de ses personnages les infortunes et les douleurs, mais il ne les justifie point; elles n'ont d'autre

source que le hasard. Devant un tel spectacle on est ému, sans doute, on verse des larmes, mais ces effusions de la sensibilité n'ont point pour effet de réveiller nos forces intérieures. Voltaire n'y songeait pas non plus. Pour lui, le triomphe de la poésie consistait à placer l'âme dans un état d'angoisse et d'inertie, à ébranler violemment les fibres de la sensibilité. Il faut frapper fort plutôt que juste, disait-il, et ce mot le condamne. Oui, il faut frapper fort; mais il n'y a qu'un moyen d'y parvenir, c'est de frapper juste. Ainsi Voltaire n'a rempli qu'une partie de la mission imposée au poète tragique; son œuvre est incomplète. Il est le créateur de la tragédie larmoyante, laquelle se rapproche beaucoup de la comédie du même nom[1]. Or l'une et l'autre appartiennent à un genre inférieur. Voltaire n'a droit qu'à une place secondaire parmi les maîtres de la scène. Il est bien loin des Grecs, qu'il a voulu imiter; de Shakespeare, qu'il a prétendu corriger; et, quoique ses contemporains l'aient proclamé le rival et le successeur de Corneille et de Racine, ceux-ci l'emportent aux yeux de la postérité, qui ne confirme point cet arrêt.

D'où vient que Voltaire a montré une telle prédilection pour un système tragique qui dépouillait Melpomène d'un de ses plus beaux joyaux? Pourquoi s'est-il complu à mettre en relief les faiblesses et les misères de la vie humaine? Ce n'est point l'effet du hasard; les tendances de son esprit et le caractère du temps se révèlent dans ses œuvres poétiques comme dans ses autres écrits.

Voltaire appartenait à une époque de dissolution sociale.

[1] La comédie larmoyante est aussi appelée le tragique bourgeois.

Il fut lui-même un des agents les plus actifs dans l'œuvre de destruction que le dix-huitième siècle fut chargé d'accomplir. Ce qui distingue de telles époques, c'est la rupture entre la conscience publique et la conscience individuelle. L'esprit public a pour organe les institutions soit religieuses, soit politiques. Dans les époques où le corps social est sain, l'individu s'appuie sur les institutions, il reconnaît leur caractère sacré; il estime en elles non leur force extérieure, mais l'esprit qui les a créées; il sent qu'elles sont à la base de son existence comme être social. Mais, quand au contraire elles cessent d'être en accord avec la conscience individuelle, il proteste contre les institutions. Comme celles-ci ont pour elles la force extérieure, il est contraint de les subir; les esprits sont domptés et non vaincus. Les plus impatients, s'indignant contre le joug, combattent pour le briser; les autres, moins forts, se résignent.

Dans un tel état de choses les âmes sont attristées; les besoins des individus restent à l'état d'aspiration; les forces morales refusent une lutte inutile, et, quand les hommes jettent un regard sur le monde, c'est pour être douloureusement étonnés du spectacle de confusion et de misère qui y règne. Pour les cœurs oppressés, il n'y a d'autre remède que la résignation.

Que disent alors les penseurs? Ils cherchent à expliquer cet état de choses en lui donnant une signification générale. Ils se demanderont si leur époque seule a offert un spectacle aussi affligeant. Ils seront frappés, en feuilletant les annales du genre humain, de ce que dans tous les temps et dans toutes les époques les hommes ont été en proie aux discordes civiles et religieuses. Ils constateront dans ces faits la présence d'une loi universelle. Ils diviseront l'humanité en deux parts, les persécuteurs et les opprimés, les

trompeurs et les dupes, et ils concluront comme Voltaire:

Tout mortel est né pour souffrir [1].

Voltaire, pour le dire en un mot, est pessimiste. Il considère la vie humaine tantôt comme un tissu de folies, une comédie dont il faut rire; tantôt comme un triste et douloureux spectacle dont il faut s'affliger. L'écrivain est à la fois un poète satirique et un réformateur; le philosophe aime les hommes et, les voyant malheureux et opprimés, conçoit pour eux une pitié profonde.

La pitié, tel est le sentiment que l'on observe chez Voltaire, même quand il semble rire le plus fort. S'il inscrit sur son drapeau le mot tolérance, c'est qu'il s'afflige de voir les hommes divisés et tournant leurs armes les uns contre les autres. On sait quelle impression avait faite sur le jeune homme le spectacle des persécutions religieuses [2]. La *Henriade* lui fut inspirée par le désir de protester contre cette violence faite à la conscience individuelle au nom de la force. Sa haine pour le fanatisme, sa polémique contre les dogmes religieux dérivent de cette même source. Il semble avoir continuellement sur les lèvres le mot de Lucrèce:

Tantum religio potuit suadere malorum.

Sans doute, il fut coupable de grands excès; mais que l'on se rappelle les scènes dont il fut témoin. Alors, pour comble d'horreur, les persécuteurs ne croyaient guère plus à leur cause que les victimes. Voltaire, et c'est une gloire éternellement attachée à son nom, osa le premier dénoncer à la conscience publique l'odieux de cette violation des droits naturels. Qu'il trace le caractère d'Alzire ou de Zopyre, qu'il prenne la plume pour plaider la cause des

[1] *Oreste.*
[2] J'ai vu ces maux, et je n'ai pas vingt ans.

Calas, toujours il est inspiré par la pitié. Les hommes sont faibles et malheureux, il faut les plaindre: tel est son principe. La justice est absente de ce monde; nulle part la Providence ne fait droit aux aspirations légitimes de l'homme; il n'y a pas d'expiation pour les crimes, il n'y a pas de récompense pour la vertu: telles sont ses conclusions dans leur désolante rigueur. Et cependant, nul n'était plus gai que Voltaire. Le fait paraît étrange; il s'explique également. Dans les jours de crise sociale où les combinaisons du hasard paraissent prendre la place de la justice, quand les âmes fléchissent abattues, les esprits d'élite réagissent contre leurs tristes impressions. Les uns, renonçant à apporter leur contribution à l'œuvre sociale, concluent que la véritable sagesse consiste à ne pas se soucier d'un monde sans prix d'où la Divinité est absente; il n'y a pas d'autre chose à faire, disent-ils, que de profiter du petit nombre de jouissances qui nous sont laissées *et de cultiver notre jardin*. Les autres, également persuadés de la vanité des choses humaines, tournent leurs regards à l'intérieur, et, découvrant dans les profondeurs de l'âme la loi morale, déclarent que la véritable noblesse de l'homme consiste dans l'accomplissement du devoir pour le devoir lui-même. Qu'importe alors l'injustice? qu'importe le bonheur ou le malheur? qu'importe le monde entier? son existence est illusoire. Il y a une seule consolation et une seule vérité: Fais ton devoir. Ainsi parle Epicure; ainsi parle Zénon. Au dix-huitième siècle Epicure s'appelait Voltaire, Zénon enseignait à Königsberg sous le nom d'Emmanuel Kant.

Le rôle de Voltaire fut négatif. Il n'a pas commencé l'œuvre de la dissolution sociale, il l'a trouvée en germe et il l'a accélérée. Semblable à ces ferments énergiques qui hâtent la décomposition des matières avec lesquelles

ils sont en contact, il se servit de ses forces pour amener la crise à son degré le plus intense. Pourtant, comme tous les réformateurs, il avait des idées d'organisation générale, il s'occupait des constitutions sociales, il connaissait la valeur des institutions qui, réunissant les hommes dans une même idée, sont les moyens dont ils se servent pour accomplir leur tâche. Mais, exclusivement préoccupé du passé, il recueillit ses forces pour abattre l'édifice des âges précédents. Telle est la raison de ces contradictions qui nous ont frappé par leur singularité. Il est républicain et il admire les conquérants qui marchent à la domination universelle; il attaque les religions et fait des tragédies chrétiennes; il introduit sur la scène des héros français et il insulte au sentiment national; il veut instruire les hommes et il se moque de tout le monde. Il se résume tout entier dans ces mots qu'il adresse à d'Alembert: « Eclairez et méprisez le genre humain. »

Que conclure de tout ceci? Aux nombreuses protestations qui se sont élevées joindrons-nous la nôtre? Non. A quoi bon? On ne proteste pas contre les morts. Nous aimons mieux dire avec Vinet: Si le sentiment qui demeure est un sentiment triste, il en faut exclure la haine et ne conserver que la pitié.

THÈSES.

I.

Le but de l'enseignement littéraire est de décrire les phases successives que traverse l'esprit d'une nation dans son développement historique.

II.

Il ne faut pas exagérer la portée de l'enseignement littéraire : sa tâche est de fournir un aliment à des facultés qui existent déjà. On ne crée pas le goût.

III.

Le but de la poésie (non pas du poète) est la culture intellectuelle et morale de l'humanité.

IV.

Il y a dans toute œuvre d'art un anachronisme nécessaire.

V.

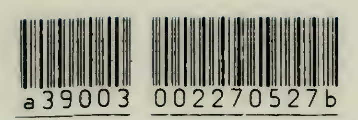
Quelle que soit l'idée qu'on se fasse du sublime, il est toujours possible de le définir : l'expression d'une force terrible que l'on contemple avec calme.

VI.

Dans la contestation qui s'éleva entre Régnier et Malherbe, la cause de la poésie était représentée par Régnier ; mais ses ressources n'étaient point suffisantes, et Malherbe dut l'emporter.

VII.

Il ne faut pas considérer *l'Art poétique* de Boileau comme un système de préceptes, mais comme un recueil d'observations ingénieuses qui ont surtout un intérêt historique.


a39003 002270527b